

ما من طروادة ثانية

دراسات نقدية ومقالات مترجمة

دكتور ماهر شفيق فريد

رفع و تنسيق : القرصان الطيب

فريد ، ماهر شفيق

ما من طروادة ثانية : دراسة نقدية ومقالات

مترجمة / ماهر شفيق فريد . ـ القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨.

٢٨٠ ص ؛ ٢٤ سم .

تدمك ٠ ٣٤٠ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الأدب ـ تاريخ ونقد

(أ) العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٠١٣ / ٢٠٠٨

I.S.B.N - 978 - 977 - 420 - 340 - 0

ديوى ٨٠٩

مَا مِنْ طروادة ثانية

دراسة نقدية ومقالات مترجمة

دكتور ماهر شفيق فريد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٨

■ **الكتاب** : ما من طروادة ثانية دراسات نقدية ومقالات مترجمة

■ **المؤلف** : دكتور ماهر شفيق فريد

■ **الطبعة الأولى**: ٢٠٠٨م

■ طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ **الإخراج الفنى والغلاف** : أميمه على أحمد

■ **خطوط**: أوس السنوسى

إهداء

إلي زوجتى نوريس

وابنى إيهاب

واحة صغيرة ظليلة فى قلب صحراء كبيرة محرقة

فهرس

تصدير

لكاتب هذه السطور ـ وقد ضنت عليه ربات الفن بملكة قرض الشعر ـ ولع بأن يخلع على كتبه عنوانات مقتبسة من شعراء : فكتبه «الرجل ذو الجيتار الأزرق» «الإغارة على الحدود» «دع الخيال يهيم» «النوافذ السحرية» «ممالك الذهب» قد قبست . كلها . هذه العنوانات من ولاس ستفنز، وسان جون برس، وجون كيتس على التوالى. وفى هذا الكتاب الجديد يواصل انتهاج هذه السنن ـ ربما رأى علماء النفس فى هذا لونا من التعويض النفسى . فيعنونه بعنوان قصيدة لشاعر أيرلندا الأكبر وليم بَتلر ييتس هذه ترجمتها الكاملة بقلم حسن حلمى (ييتس، قصائد مختارة ، دار شرقيات ١٩٩٥):

لا طراودة ثانية

لماذا ألومها على أنها ملأت أيامى

بؤسا، أو أنها فى هذه الأيام

علمت الرجال الجاهلين أساليب عنيفة،

أو أنها جعلت الشوارع الجانبية تلتف حول العظماء،

إن امتلكوا شجاعة معادلة للشهوة ؟

ما الذى يمكن أن يجعلها هادئة وعقلها

جعله النبل بسيطا مثل النار،

وجمالها مثل القوس موتر، إنها صنف

غير مألوف فى عصر كهذا،

رفيعة، وحيدة، وصارمة للغاية ؟

ماذا كان يمكن أن تفعل وهى من هى

هل كانت هناك طراودة أخرىٰ كى تحرقها؟

أى علاقة بين عنوان هذه القصيدة وموضوعات كتابى هذا؟ لا أريد أن أتمحل أعذارا مصطنعة، ولا أن أقيم روابط لا سند لها من الواقع. لكننى أقول ـ بأعم الكلمات وأوسعها دلالة : إن قصيدة ييتس موضوعها الحب المحبط ـ ذلك الخيط الخالد فى كل الآداب قديما وحديثا ـ إذ هى من وحى حبه الطويل المعذب لمودجن التى أبت أن تمنحه قلبها ــ وإن منحته صداقتها ـ واقترنت بغيره. وهو هنا يقيم توازيا بينها وبين هيلين، أجمل نساء العالم القديم، التى تسببت فى نشوب حرب طروادة وحرق أبراجها ـ وعذابات الحب المحيط ـ وإنى بها لعليم ــ خيط سارٍ فى تضاعيف عدد من مقالات هذا الكتاب، بصورة أو بأخرى : فى مسرحية شكسبير «أنطونيو وكيلوباترا» حيث الحب ـ جسديا ناضرا يانعا على نحو شرس ـ متحقق ولكن تحبطه عكوسات الأقدار وصراعات السياسة، وفى حياة ألكزندربوب أعظم شعراء إنجلترا الكلاسيين فى القرن الثامن عشر ولكن تشويهه البدنى حرمه من مرضاة النساء، وفى رواية جويس «صورة فنان شاب» حيث عذابات المراهقة وصدر الشباب تسير جنبا إلى جنب مع نشواتها، وفى رواية لورنس «نساء عاشقات» وهى من أعظم دراسات الحب ـ بشتى أشكاله ـ فى أدب القرن العشرين. هكذا قرر أبى على أن أعنون كتابى بكلمات ييتس، فضلا عن رغبتى فى أن يشاركنى القارئ الاستمتاع بقصيدة عظيمة لمزاياها الباطنة بصرف النظر عن كونها قد كانت منبع إلهام لصاحب هذا الكتاب.

ونظرة سريعة إلى فهرس المحتويات تظهرنا على أن هذا الكتاب مؤلف من قسمين: أحدهما أصيل والآخر مترجم. فالقسم الأول يحوى دراسات فى الأدب العربى الحديث هى ثمرة معايشة وتدبر وليست ـ فيما آمل ـ من قبيل الظن العاجل والرأى الفطير. وقد حاولت ـ ما وسعنى الجهد ـ أن أفى كل كاتب حقه،

وألا أتحيف من إنجازه شيئا، وهى مهمة صعبة وتزداد صعوبة يوماً بعد يوم _ فى زمن استنسر فيه البغاث واستنوق الجمل وجانف كثير من النقاد الحقيقة وتنكبوا محجة الصواب. وإلى أن تنجلى الغمرة وتنكشف الغمة لا يملك محبو الحقيقة إلا أن يسجلوا آراءهم تاركين للزمن _ صاحب أعدل غربال _ أن يقضى فيما يراه، بعيدا عن تحيزات المتعاصرين وأهوائهم : يومئذ تشيل كفة كتاب وترجح كفة آخرين، ويتبين أى النقاد والأدباء والدارسين كان جديرا بالبقاء، وأيهم قد عرى من الفضل وعمى عن الصواب. وفى هذه الدراسات ما يتناول أدباء طبقت شهرتهم الآفاق. مثل شكسبير. ومن لا تكاد تجد لهم ذكرا أو تسمع ركزا. فى ثقافتنا العربية المعاصرة على الأقل _ مثل فرنون سكانل، وجريس بالى، ودون دى ليلو. وليس من وكدى هنا أن أغطى لوحة المشهد الأدبى المعاصر بكل معالمه وتضاريسه. فهذه مهمة تحتاج إلى أسفار بل إلى أعمار. وإنما هى لمحات ولحظات ومحطات توقفت عندها. ومازلت. وقد دنا العمر من آخره. ظمآن إلى المزيد من كؤوس المعرفة، قرما إلى كل ما يدفع بحدود جهلى إلى الوراء.

والقسم الثانى من الكتاب. وهو يبدأ بمقالة «حول القراءة». مقالات مترجمة نقلتها إلى العربية عن الإنجليزية فى فترات مختلفة، وبدوافع متباينة. وبعض هذه المقالات لا يحمل اسم كاتبه. وهو ما آسف له. ولكنه لم يكن يحمله فى الأصول التى ترجمته منها. ومن هذه المقالات ما يتناول قضايا استاطيقية عامة، ومنها. كمقالة «عن الشعر فى الكلمات». ما يبحث فى أصل اللغة وطبيعتها، ويحفزنا على أن نتساءل : أترى اللغة مواضعة واصطلاح كما كان يقول ابن جنى؟ أم أنها. كما يقول ابن فارس. وحى وتوقيف؟ هذه مسألة مهمة، بل هى أم المسائل، فى كل بحث أدبى ولغوى، وكل المسائل الأخرى فإنما هى تبع لها وفروع عنها.

ولا أعرف حجة أنهض على كون الأدب (دون إنكار لدلالاته المعنوية والفلسفية والنفسية والاجتماعية ، إلخ...) فنا لغويا فى المحل الأول، وتشكيلا بالسواكن والصوائت وعلامات الترقين لبنية بصرية وسمعية (وأكاد أقول : لمسية وشمية وذوقية) من كون عدد من هؤلاء الأدباء لا يفتأ يجيل النظر فى نشاطه الإبداعى الخاص، ويفحص وسيطه الخاص وهو المادة اللغوية، ويؤكد. وقد محضته الخطوب وصقلته التجارب. أن الفنان ناقد فى المحل الأول : بمعنى أنه لا ينفكك يختار وينتخل ويعدل ويضيف ويحذف إلى غير نهاية تقريبا (يتذكر المرء هنا

مقولة بول فاليرى : «لا تنتهى القصيدة قط، وإنما تُهجر فحسب». وفى كتابات الناقد الأمريكى صعب المراس أيفور ونترز (وقد ختمت بها كتابى هذا) أسطع دليل على جسامة الدور الذى تلعبه اللغة فى تشكيل رؤيتنا للعالم، وفى صنع الأدب.

هذا الكتاب - أى قارئى الكريم - ينطلق من اعتقاد مؤداه أن الأدب ثمرة تفاعل الكاتب والقارئ والنص والسياق. وأود - فى الختام - أن أسجل شكرى لثلاثة من الأصدقاء : الناقد الكبير الدكتور محمد عنانى صاحب الفضل الأول فى إخراج كتابى هذا - وكتب لى سابقة- إلى النور، والروائى الناقد المترجم ماهر البطوطى الذى لا يفتأ - بسخاء وأريحية- يوافينى من مقر إقامته فى نيويورك بالجديد من الكتب والصحف والدوريات الأمريكية والبريطانية والأوربية، والباحثة الشابة نرمين تادرس التى فتحت لى نافذة على عالم الإنترنت الرحيب. والشكر - أولا وأخيرا - لله سبحانه وتعالى الذى يسر وأعان، إذ مد لى فى حبل العمر ومنح من الصحة ونعمة البصر ما مكننى من أن أقدم ــ على امتداد قرابة نصف قرن - كتاباتى وترجماتى قربانا على مذبح الثقافة، ومحبة للغة الضاد الشريفة، ورغبة فى إقامة الجسور مع إبداعات الفكر الغربى - وإنها لعظيمة - وتحقيقا للتلاقح بين الأفكار والوجدانات على اختلاف الألسن، ومشاركة فى تذوق ثمار الضمائر والعقول والنفوس قديما وحديثا، شرقا وغربا.

ماهر شفيق فريد

الدقى ، ابريل ٢٠٠٨

دراسات نقدية

الفنان ناقدا

من الخطأ بطبيعة الحال أن يعمم الإنسان القول على أى ظاهرة، ولكنى لا أستطيع أن أتجنب الانتهاء إلى نتيجة مؤداها : إن النقد الأدبى الذى يكتبه فنان مبدع هو، فى كثير من الأحوال، أعلى أنواع النقد وأفضلها. وقد دعا ت.س. إليوت (الذى كان شاعراً وناقدا فى آن واحد) هذا النوع من النقد : نقد الورشة.

والسبب واضح : وهو أن الفنان الذى اكتوت يداه بنار الكتابة وعرف مصاعبها ومضايقها، ومتعتها وعذابها، أقدر من غيره على أن يتقمص جلد الكاتب الذى ينقده ويعرف ما المشكلات الفنية التى واجهته وكيف حاول أن يتغلب عليها.

واستقراء التاريخ الأدبى الإنجليزى والأمريكى (وأنا أقتصر عليه مع أن هناك أمثلة أخرى عديدة من آداب أخرى) يشهد بأن أعظم الشعراء والروائيين والمسرحيين كانوا أيضا نقاداً عظماء: بن جونسون، فيليب سيدنى، دريدن، بوب، الدكتور جونسون، كولردج، وردزورث، شللى، أرنولد، هنرى جيمز، پو، إليوت، باوند، آلن تيت، بن وارن، جريفز، إمبسون، ايفور ونترز، إدموندولسون، ت. إ. هيوم. بل إن شكسبير كان فى بعض المواضع ناقدا كما فى مسرحية «هملت» حين يتحدث عن أنواع المسرحيات المختلفة (مأسوية، ومهلوية، وتراجيكوميدية،

ورعوية، وتاريخية، إلخ...) ويقول إن وظيفة الفن هى أن يرفع مرآة أمام الطبيعة لكى يرى العصر صورته بكل مزاياها وعيوبها.

قد يقال : إن الفنان معرض فى نقده لأن يدافع عن اتجاهه الخاص ومن ثم يفقد الموضوعية اللازمة لملاقاة الآخرين على أرضهم. وهذا وارد بطبيعة الحال، وقد حدث وسيظل يحدث. ولكن هذا ينطبق على الناقد المحترف أيضا، فقد يتحيز ـ إذا كان من أنصار المدرسة الكلاسيكية مثلا ـ لعمل كلاسيكى، وينحى باللائمة على الأعمال الرومانسية. أو قد يحدث العكس. والواجب على الناقد ـ مبدعا كان أو ناقدا لا يبدع ـ فى كل الأحوال أن يتحلى برحابة الصدر والعلو على الاختلافات المذهبية من منطلق أن الفن، كالحياة ذاتها، أفق منبسط إلى غير حد. وقد صدق محمد مندور حين قال : ويل للأدب إذا حدّه شئ غير الحياة.

وحين أنظر إلى مشهدنا الأدبى منذ مطلع القَرن العشرين أجد أن خير ما فيه من نقد قد أخرجه فنانون مبدعون : طه حسين، العقاد، عبد الرحمن شكرى، هيكل، المازنى، القط، رشاد رشدى، لويس عوض، عز الدين إسماعيل، شكرى عياد، عبد الصبور، حجازى، الخراط، سليمان فياض، الشارونى، نعيم عطية، شفيق مقار، محمد عنانى، حمودة، سرحان، أمين العيوطى، فاروق شوشة، أبو سنة. ثم فى فترة أحدث ماجد يوسف واعتدال عثمان ومحمد بدوى ووليد منير وبهاء جاهين وعبد العزيز موافى.

أهم الكتب الصادرة فى مصر
خلال القرن العشرين
رؤية ذاتية

- حسين مؤنس: الشرق الإسلامى فى العصر الحديث.
- حسن حنفى: التراث والتجديد.
- زكريا إبراهيم: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر.
- زكى مبارك: ذكريات باريس.
- شوقى ضيف: سلسلة تاريخ الأدب العربى.
- محمود تيمور: سلوى فى مهب الريح.
- محمود رجب: الاغتراب.
- مصطفى صادق الرافعى: على السفود
- مصطفى مشرفة: قنطرة الذى كفر
- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربى
- محمد مندور: النقد المنهجى عند العرب.
- حسين فوزى: سندباد مصرى

- بنت الشاطئ: الغفران لأبى العلاء المعرى
- حسين عفيف: الأرغن.
- فتحى غانم: الرجل الذى فقد ظله.
- محمد كامل حسين: قرية ظالمة.
- عبد الغفار مكاوى: مدرسة الحكمة.
- إبراهيم أصلان: مالك الحزين.
- صنع الله إبراهيم: تلك الرائحة.
- جمال الغيطانى: الزينى بركات
- عبد الرحمن شكرى : الاعترافات
- ألفريد فرج: على جناح التبريزى وتابعه قفة
- ثروت عكاشة: إعصار من الشرق
- أحمد عتمان: الأدب الإغريقى
- ماهر البطوطى : عزلة النسر.
- شفيق مقار: السحر الأسود.
- ماهر شفيق فريد: خريف الأزهار الحجرية.
- أحمد أمين : حياتى.
- جرجى زيدان : اللغة العربية كائن حى.
- على الجارم: النحو الواضح.
- رفاعة الطهطاوى: تخليص الإبريز فى تلخيص باريز.
- محمد المويلحى: حديث عيسى بن هشام.
- المرصفى: الوسيلة الأدبية
- على عبد الرازق: الإسلام وأصول الحكم.
- مصطفى عبد الرازق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية.

- أمين الخولى: فن القول
- أحمد حسن الزيات: وحى الرسالة.
- سلامة موسى: تربية سلامة موسى
- محمد حسين هيكل: زينب.
- طه حسين : فى الشعر الجاهلى/ تجديد ذكرى أبى العلاء/ الأيام.
- المازنى : حصاد الهشيم / إبراهيم الكاتب.
- العقاد والمازنى: الديوان فى الأدب والنقد.
- عباس العقاد: سارة / ابن الرومى.
- نجيب محفوظ: بين القصرين / قصر الشوق / السكرية.
- محمد عبد الحليم عبد الله: شمس الخريف
- إحسان عبد القدوس: أنا حرة.
- يوسف السباعى: السقا مات / أرض النفاق
- محمود البدوى: الذئاب الجائعة.
- يحيى حقى: قنديل أم هاشم / فجر القصة المصرية.
- إدوار الخراط: حيطان عالية / رامة والتنين
- محمد جبريل: رباعية بحرى .
- عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة.
- بهاء طاهر: الخطوبة.
- أحمد شوقى: الشوقيات
- ديوان خليل مطران .
- توفيق الحكيم: أهل الكهف / يوميات نائب فى الأرياف.
- على أحمد باكثير: واإسلاماه.
- محمد فريد أبو حديد: جحا فى جانبولاد.

- عبد الحميد جودة السحار: فى الوظيفة.
- محمد مصطفى بدوى: رسائل من لندن.
- على أدهم: لماذا يشقى الإنسان ؟
- إسماعيل مظهر: تجديد العربية.
- غالى شكرى: أزمة الجنس فى القصة العربية
- فؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربى.
- زكى نجيب محمود: نحو فلسفة علمية.
- توفيق الطويل : قصة الكفاح بين روما وقرطاجنة.
- ماجد يوسف: فهارس البياض.
- صلاح جاهين: رباعيات .
- لويس عوض: بلوتولاند / العنقاء / أوراق العمر .
- عبد الرحمن بدوى: الزمان الوجودى / دراسات فى الفلسفة الوجودية.
- فؤاد كامل: الفرد فى فلسفة شوبنهاور.
- على الراعى: مسرح برنارد شو.
- شكرى عياد: البطل فى الأدب والأساطير.
- محمد مندور: فى الميزان الجديد / النقد المنهجى عند العرب.
- رشاد رشدى: ما هو الأدب/ رحلة خارج السور.
- محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن.
- عبد القادر القط: التيار الوجدانى فى الشعر العربى
- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه.
- جابر عصفور: المرايا المتجاورة.
- أحمد عبد المعطى حجازى: مدينة بلا قلب
- صلاح عبد الصبور: الناس فى بلادى / مأساة الحلاج

- عبد الرحمن الشرقاوى: الأرض
- سعد مكاوى: السائرون نياما
- سليم حسن: مصر القديمة
- يوسف الشارونى: العشاق الخمسة
- نعيم عطية: ليل آخر
- عادل كامل: ملك من شعاع
- يوسف إدريس: أرخص ليالى / الفرافير
- أمل دنقل: البكاء بين يدى زرقاء اليمامة
- ديوان محمد إبراهيم أبو سنة.
- جمال حمدان : شخصية مصر.
- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة.
- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: فى الثقافة المصرية.
- رجاء النقاش: فى أزمة الثقافة المصرية.
- لطيفة الزيات: الباب المفتوح .

أثر الكلاسيات فى ثقافتنا العربية المعاصرة: لويس عوض مثلاً

تقوم الثقافة الغربية الحديثة ـ كما هو معروف ـ على ثلاث ركائز هى: التراث الإغريقى ـ الرومانى، والتراث العبرانى ـ المسيحى، والعلم الحديث منذ عصر النهضة الأوروبية. وقد كان لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) ـ بحكم تكوينه العلمى وخلفيته الأسرية واختياره الواعى ـ ثمرة لتلاقى الثقافة الغربية بالاتجاهات التنويرية فى الثقافة العربية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين. كان التراث الإغريقى ـ الرومانى يقع من تجربته الفكرية والإبداعية والروحية فى الصميم ناقدا وباحثا وأستاذا ومؤرخا للفكر وروائيا وشاعرا وكاتبا مسرحيا ومترجما (للوقوف على مراحل تعرفه على الثقافة الأوروبية القديمة ارجع إلى سيرته الذاتية «أوراق العمر» (١٩٨٩) و «مذكرات طالب بعثة» (بالعامية، طبعة ١٩٩١).

فهو الرجل الذى نقل إلى اللغة العربية (١٩٣٨) قصيدة «فن الشعر» لهوراس وأهدى الترجمة إلى أستاذه الدكتور طه حسين ووطأ لها بمقدمة من حوالى مائة صفحة عن سيرة هوراس، والعلاقة بين الإغريق والرومان، ووظيفة الشعر بين الكلاسيين والرومانسيين، وأصول فن الدراما (مع مقارنة بين «أنطونيو وكليوباترا» شكسبير و «الكل فداء الحب» لدرايدن)، وقضية الصناعة والإلهام مع هوامش شارحة لما يحتاج إلى إيضاح فى نص الشاعر اللاتينى.

وفى كتابه «نصوص النقد الأدبى: اليونان» (١٩٦٥) ترجم مقتطفات من محاورات «إيون» و «الجمهورية» و «القوانين» لأفلاطون وملهاة أرسطوفانيس «الضفادع» مع معجم كلاسيكى فى أكثر من ثلاثمائة صفحة.

وترجم (١٩٨٧) «ثلاثية أوريست» لاسخولوس بأجزائها الثلاثة : أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات إلى شعر مرسل معتمدا أساسا على بحر الرجز مع مقدمة عن كل جزء من هذه الأجزاء. وضمنّ مقدمته لـ «حاملات القرابين» بحثا عن هاملت وأوريست (سبق أن كتب بحثا بالإنجليزية عن «هاملت وأوريست» فى كتابه (بالإنجليزية) «دراسات فى الأدب» (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٤) وهذه المقدمة هى ترجمته العربية لذلك البحث).

ومن الطبيعى أن تثير هذه الترجمات والكتابات ردود أفعال متباينة تتراوح ما بين التأييد والاعتراض من أساتذة الأدب العربى وأدب المسرح من ناحية، وأساتذة اليونانية واللاتينية من ناحية أخرى. فمن الطائفة الأولى نجد الدكتور عبد القادر القط فى كتابه «قضايا ومواقف» (١٩٧١) يوجه ضربات مصمية إلى ترجمة لويس عوض لـ «حاملات القرابين» التى قدمت على خشبة المسرح القومى. حوت مقالة القط المعنونة «أخطاء فى الترجمة والتأليف.. أم فى الإدارة؟» نقدا (أحسبه فيه على صواب) لأسلوب الشعر المرسل الذى اختاره لويس عوض: «الحق أن النص لم يستطع أن يلتحم قط مع الإخراج والتمثيل والحركة المسرحية بل ظل منفصلا يصك سمع المشاهد بصخبه وقوافيه المتتابعة الساذجة التى تشبه سجع الكهان، وبمستواه الشعرى الذى قلما ارتفع إلى مستوى اللحظة الشعورية أو تجاوز كثيرا مستوى المبتدئين الذين ما زالوا يروضون أنفسهم على قول الشعر». وأخذ القط على عوض عددا من العيوب أبرزها الخروج على النص، والبعد عن الأمانة، وحشو التشبيهات والمجازات والمترادفات الأشبه بكلشيهات بالية، وانتهى إلى أن "كل صفحة من الترجمة تنطق بضحالة الشاعرية والخروج على النص والتكرار والرتابة. وليس عيبا الا يكون الدكتور لويس عوض شاعرا، ولكن العيب أن يعتقد ناقد حصيف مثله أن الشعر يمكن أن يمارس بمجرد الإرادة الجادة والعناء».

ويكتب الدكتور عز الدين إسماعيل عن ترجمة لويس عوض «فن الشعر» لهوراس : «الغريب أنه ترجم هذا الكتاب فى سنة ١٩٤٥ أى فى بواكير حياته ولم يترجم كتاب فن الشعر لأرسطو وهذه مسألة عليها علامة استفهام لأن كتاب

الشعر لأرسطو لم يكن فيما أعلم قد ترجم فى ذلك الوقت فالترجمات التى ظهرت له ظهرت فى وقت متأخر ولكنه يتجاوز أرسطو فى كتابه فن الشعر ويترجم قصيدة فن الشعر لهوراس» (انظر كتاب: لويس عوض مفكرا وناقدا ومبدعا، بأقلام مختلفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ٨٨-٨٩).

ومن أساتذة الكلاسيكيات الدكتور عبد المعطى شعراوى الذى كتب فى مجلة «المجلة» (نوفمبر ١٩٦٧) عن ترجمة لويس عوض لـ «نصوص النقد الأدبى: عند اليونان» فأخذ على الكتاب افتقار نصوصه المترجمة إلى أى ربط أو تمهيد، وغرابة ترتيب محتوياته، ورأى أن المعجم الكلاسيكى الذى يختتم به الكتاب «غير مبرر على الإطلاق» (هنا أختلف مع عبد المعطى شعراوى، فما أكثر الإشارات الأسطورية والتاريخية والأدبية التى يزخر بها النقد اليونانى ولا ترتسم لها فى أذهان أغلب القراء العرب صورة واضحة). وثمة - فى رأى شعراوى - افتقار إلى قاعدة عامة أو منهج ثابت لرسم أسماء الأعلام والأماكن وعناوين الأعمال الأدبية عند عوض . كما أن الترجمة لم تحافظ على روح النصوص وسمات مؤلفيها إذ تصرف عوض فى النص بحرية تامة بالحذف وإنشاء صور أدبية «من خياله الخصب» واخترع نكاتا وابتدع قفشات من عنده (فى ترجمة «الضفادع» بخاصة). وختم شعراوى نقده - وهو فى أغلبه علمى موضوعى - بهذه الإهانة المستخفية فى ثوب تقريظ : «بالرغم من عدم رضائى عن كتاب الدكتور لويس عوض، إلا أنى أرى أن الدكتور لويس يستحق كل ثناء ومدح، لأنه بذل فيه جهدا كبيرا، ولابد أن إعداده قد استغرق فترة طويلة، ولأننا لا ننتظر منه أن يخرج كتابا فى محيط اليونانيات فى مستوى أحسن من هذا، فلا يكلف الله نفسا إلا وسعها».

وقبل ذلك بشهور كتب دارس الكلاسيات كمال ممدوح حمدى مقالة عنوانها «حول مأساة أجاممنون» (مجلة المجلة، يناير ١٩٦٧) قارن فيها بين الصنعة المسرحية عند كل من إسخولوس وسوفوكليس، وعرّف بمسرحية إسخولوس فكرا وتقنية ثم شرع فى مناقشة ترجمة لويس عوض لها فرأى أن مضمون الترجمة «يبعد.. عن أصله بسبب اللغة خطوة. ويبعد عن أصله بسبب اللغة وبسبب الصياغة الشعرية فى إحدى اللغتين - المقول منها أو المنقول إليها - عدة خطوات. ويبعد المضمون فى الترجمة عن أصله بسبب اللغة والصياغة الشعرية فى اللغتين - المنقول منها والمنقول إليها - خطوات كثيرة». وانتهى الناقد من ذلك إلى مفارقة مؤداها أنه يريد التدليل على أمرين: «مدى ما تجشمه أستاذنا الدكتور

لويس عوض من مشاق فى ترجمته مسرحية أجاممنون إلى العربية" و «مدى ما تكبده النص اليونانى بنقله إلى العربية فى صياغة شعرية من خسائر». وقارن حمدى بين النص اليونانى والترجمة العربية مع الإشارة إلى ترجمات إنجليزية للوى ماكنيس وج. تومسون وغيرهما ليبين ـ وهو فى هذا يتفق فى الرأى مع عبدالقادر القط ـ مدى الخسائر التى ألحقتها إضافات لويس عوض وحذوفه بالنص اليونانى. وختم كمال حمدى مقالته القيمة بقوله: "كان بوسع أستاذنا الدكتور لويس عوض أن يبقى على كمال هذا العمل وروعته من شتى النواحى لو أنه غير كلمة واحدة على الغلاف فاستبدل بكلمة «ترجمة» كلمة «تأليف» وفى هذه الحالة كنا سنحنى لهذا العمل العظيم رؤوسنا ونشيد به كعمل لا يقل فى شئ عن فيدرا راسين وأوديب أندريه جيد والكترا جان جيرودو وافيجينيا راسين وثلاثية يوجين أونيل «الحداد يليق بالكترا» وغيرها. لكننا نرفض هذا العمل كل الرفض كترجمة للنص الذى كتبه ايسخيلوس العظيم».

ويذكر الدكتور إبراهيم حمادة فى مقالة له عن «مترجمات لويس عوض الأدبية» (مجلة القاهرة ١٥ فبراير ١٩٩١) أن محمود على الغول سبق إلى ترجمة «فن الشعر» لهوراس وظهرت ترجمته فى سلسلة «البدائع» التى كانت تشرف عليها جماعة إحياء الدراسات القديمة برئاسة الدكتور محمد سليم سالم، ولكن من المؤكد أن عوض لم يطلع على هذه الترجمة لأنه قام بترجمته وهو مبعوث فى جامعة كمبردج بإنجلترا عام ١٩٣٨ بعيدا عن القاهرة. ويعلق حمادة على ترجمة عوض بقوله : «إن ترجمة لويس عوض تنبئ منذ البداية عن منهجه الذى لم يلتزم فيه التزاما حرفيا بكلمات النص الذى يترجمه، وإنما سيتحرر ـ إلى حد ما ـ من ربقة التقيد برصف الكلمات كما فى الأصل، فى سبيل الوصول إلى جملة عربية سهلة ومبينة، وذلك بإضافة كلمات من عنده أو تحريك مفردات عن مواضعها من حيث التقديم والتأخير، مما لا يزعزع كثيرا أصول المعنى الحقيقى، أو يسلبه جوهر فحواه».

وقد كتب لويس عوض (بالإنجليزية) أطروحته للدكتوراه فى جامعة برنستون الأمريكية عن خيط برومثيوس فى الإنجليزية والفرنسية منذ الإغريق حتى القرن العشرين مرورا بشخصيات من قبيل فرنسيس بيكون وكالدرون ولوساج وفولتير وكولردج ولونجفلو، وحصل على الدرجة عام ١٩٥٣. وقد نقل الرسالة إلى العربية تحت عنوان «أسطورة برومثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى» جمال

الجزيرى وبهاء جاهين وإيزابل كمال ومحمد الجندى، وصدرت فى جزءين عن المشروع القومى للترجمة بمراجعة د. فاطمة موسى. محمود فى ٢٠٠١.

ويخصص لويس عوض كتابا كاملا لقراءة ملحمة «الزير سالم» وذلك فى كتابه «أسطورة أوريست والملاحم العربية» (١٩٦٨). وهو كتاب لا تخلو استنتاجاته من شطح لم يبرأ منه لويس عوض قط، ولكنه جزء من أصالته الفكرية وسليقته الإبداعية. ذاهبا إلى أن ثمة علاقة عضوية بين «الزير سالم» وأسطورة الأورستيا وذلك فى ضوء توافر العنصر الملحمى فى كلا العملين على اختلاف الأعصر والأمكنة واللغات.

وعمد لويس عوض إلى تقديم نموذج من الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ذى منزع كلاسيكى قائم على تراث الإغريق والرومان فترجم رواية الناقد الشاعر المعجمى صمويل جونسون «راسلاس» إلى العربية تحت عنوان «الوادى السعيد» (سلسلة اقرأ، أغسطس ١٩٧١). وتعبر إحدى شخصيات الرواية (وهى فى الواقع أقرب إلى أن تكون حكاية شرقية منها إلى أن تكون رواية بالمعنى الفنى المتعارف عليه)، عملاق، عن وجهة النظر الكلاسية حين تقول: «إن وظيفة الشاعر هى أن يدرس النوع لا الأفراد وأن يلاحظ الخواص العامة والمظاهر الواضحة، فهو لا يعد فى زهرة الوليب أوراقها أو يصف درجات الخضرة التى يراها فى الغابة» (الفصل العاشر).

ويسجل لويس عوض دينه للدكتور محمد مندور فى سنوات التكوين فيقول إنه تردد على باريس. حيث كان مندور يدرس للحصول على درجة الدكتوراه. عدة مرات (ديسمبر ١٩٣٨، ابريل ١٩٣٩، صيف ١٩٣٩) فكان مندور «هو الذى أيقظ فى نفسى حب العمارة والنحت والتصوير حين كان يطوف بى فى أبهاء متحف اللوفر أو يقف بى بين أعمدة كنيسة المادلين ليشرح لى الفرق بين العمود الكورينثى والعمود الأيونى والعمود الدورى، أو يجوس بى خلال نوتردام ودير البندكتين ليروى لى قصة القوس المكسور والزجاج المعشق بالرصاص فى المعمار القوطى أو يحدثنى عن أسس التكوين البيزنطى فى كاتدرائية الساكركير أو يلهب خيالى بوصف ما رآه من آثار فى الأكروبول وفى صاموتراس أثناء رحلته اليونانية» (عوض، الثورة والأدب، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٠-١١).

وعلى صفحات جريدة «الشعب» كتب لويس عوض سلسلة من المقالات عن أفلاطون تحمل عنوانات «فى الإلهام» (١٩ نوفمبر ١٩٥٨) «فى التقليد» (٢٤ نوفمبر ١٩٥٨) «الأدب والمنفعة» (٢ ديسمبر ١٩٥٨). وفى مجلة «المجلة» (مارس ١٩٥٩) نشر مقالا من إحدى وعشرين صفحة عن «المذهب الكلاسى». وفى جريدة «الجمهورية» (١٧ نوفمبر ١٩٦١) كتب عن كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة «هوميروس» وقد لمّ الأديب الناقد الصحفى نبيل فرج شمل هذه المقالات القيمة فى كتاب عنوانه «لويس عوض: مقالات وأحاديث» صدر عن المجلس الأعلى للثقافة فى ٢٠٠١.

وتسرى الثقافة الكلاسيكية فى شرايين كتابات لويس عوض فى مواضع كثيرة فهو حين يرثى العقاد، مثلا، يدعو مقاله عنه «موت هرقل». وتحت عنوان «فيلو هيلاس» يكتب ثلاث مقالات فى نعى محمد صقر خفاجة تحمل عنوانات «الرداء المسموم» و«صاحب هوميروس» و «صفحات من القدماء». فى المقالة الأولى يصور خفاجة على أنه واحد من بحارة الأرجو الذين أبحروا مع ياسون طلبا للجزة الذهبية. وفى المقالة الثانية يناقش آراء خفاجة فى كتابه عن هوميروس . وفى المقالة الثالثة يعرض كتاب خفاجة الصادر عام ١٩٦٢ عن «النقد الأدبى عند اليونان» (انظر كتاب عوض : دراسات عربية وغربية، دار المعارف ١٩٦٥).

ويضم كتاب لويس عوض «على هامش الغفران» (كتاب الهلال ابريل : ١٩٦٦) فصولا عن نعيم هوميروس وجحيمه ورحلات الشعراء فى الآخرة (أرسطوفان وفرجيل) تمهيدا للحديث عن «رسالة الغفران» للمعرى وبذلك يضع عمل الشاعر العربى فى سياقه التاريخى والثقافى مقيما بذلك جسوراً بين الثقافة العربية والثقافة الغربية تتلمس أوجه التلاقى دون أن تغفل عن مناحى الاختلاف.

وفى كتاب «المسرح العالمى من اسخيلوس إلى آرثر ميللر» (دار المعارف ١٩٦٤) لخص لويس عوض «مأساة أورست» لاسخولوس و «أوديب ملكا» لسوفوكليس و«هيبوليت» لاوريبيدس و «ليزيستراتا» لأرسطوفان جامعا بذلك بين الملهاة والمأساة أو البسمة والدمعة : قطبى الفن المسرحى مذكان.

وفى كتابه «مقالات فى النقد والأدب» (مكتبة الأنجلو المصرية ، د.ت) كتب عن «الأقنعة الرومانية». وله فى جريدة «الأهرام» (١/ ١١/ ١٩٧٧) مقال عنوانه «محارة بغير أفروديت» إشارة إلى قول اليونان إن أفروديت، ربة الحب والجمال،

خرجت من محارة فى شواطئ جزيرة قبرص واستحمت بثبج البحر. بل إن كتابه "ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوربية" (١٩٨٧) يعد، بمعنى من المعانى، امتدادا لاهتماماته الكلاسية حيث إن عصر النهضة الأوربى. من حيث هو حركة علمانية ثائرة على كهنوت العصور الوسطى. كان قائما أساسا على إحياء تراث الإغريق والرومان وتركيزاً للاهتمام على الحياة الدنيا لا الحياة الآخرة وعودة إلى المثل الوثنية القديمة فى الفضيلة والصحة والجمال.

وعلى الصعيد الإبداعى نجد فى ديوان لويس عوض «بلوتولاند وقصائد من شعر الخاصة» (١٩٤٧) إشارات كلاسيكية كثيرة : إلى بوسيفال جواد الاسكندر الأكبر، وآخيل بطل إلياذة هوميروس، والدرياد (حور الغاب) والنرياد (حور الماء)، وأسطورة إيروس وسايكى (وقد نظمها شعرا إنجليزيا كوفنترى باتمور وروبرت بردجز)، وأوديسيوس وزوجته الوفية بنيلوبى غازلة الثوب، ورحلة الأرجو، وبزايدون إله البحر عند الإغريق، وتمثال فينوس ميلو، وعبارات مكتوبة باللغة اللاتينية فى ثنايا النص العربى، وأجاممنون ملك الآخيين، وباريس ابن بريام ملك طروادة، وباتروكل البطل القتيل فى حرب طروادة، وبيت باللاتينية من «إنيادة» فرجيل، وفلورا آلهة الزهر، والربة برسيفونى، وفيبوس رب الشمس، وسنثيا ربة القمر، ونهر الأعراف الذى تعبره الأرواح فى الدار الآخرة، ومقتطفات باللاتينية من هوراس، وفينوس ربة الحب، ومارس إله الحرب، وفولكان رب البراكين، وبرمثيوس المشدود إلى صخرة، ورخام فيدياس.

ومسرحية عوض الوحيدة «الراهب» دراما تاريخية فى ثلاثة فصول كتبها بين القاهرة فى أغسطس ١٩٦٠ ومرسى مطروح فى أغسطس ١٩٦١ وأهداها «إلى آباء الصحراء لأنهم حفظوا مصر من روما وبيزنطة» وذيلها بنبذة تاريخية أوضح فيها أن موضوعه هو الثورة الاستقلالية التى نشبت فى الاسكندرية عام ٢٩٦م بزعامة الوالى الرومانى لوشيوس دومتيوس دومتيانوس الذى لقبه الاسكندريون بأخيل.

ويلفت النظر فى رائعة لويس عوض الروائية «العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح» (كتبها بين القاهرة أكتوبر ١٩٤٦ وباريس سبتمبر ١٩٤٧ وصدرت لأول مرة فى مايو ١٩٦٦) قلة حضور الكلاسيات نسبيا، إذ أن المادة هنا مستمدة من التراث الفرعونى وطقوس المسيحية وأدب الرؤيا الدانتى والفكر السياسى الماركسى فى صراعه مع غيره من الأيديولوجيات. ولكننا لا نعدم أشياء من قبيل:

- «فتح فؤاده لهمس النسيم وشقشقة الموج وزفزفة الزوراق السابحة واللغط العلوى الجميل الذى جاء مع الصباح من الأرخبيل البعيد حيث بانثيا تمشط غدائر ايون الزرق عند شواطئ سريفوس وبروتيوس العجوز بساحل صاموس يبث زفيره على محارته التى خرجت منها فينوس أم الغرام» (العنقاء، الطبعة الثانية، مكتبة مدبولى، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٧١).

- «ينظر إلى الأرض الرحيبة ويقول يا أماه، وينظر إلى البحر العظيم ويقول يا أبتاه، أنا ابن زفاف جيا وأوقيانوس» (ص١٧٥).

- «إن فى هذا النوتى ملامح من شارون ربان الآلهة، ناقل الأرواح عبر أشيرون نهر الأحزان، والزورق لا يعبر النيل بل يعبر أشيرون نهر الأحزان، وتلك الأعشاب الشيطانية التى انتشرت على الشاطئ هى الأرواح الملعونة، وأبقار الزورق والمسافرون والدجاج ليسوا أبقارا ولا مسافرين ولا دجاجا ولكنهم أرواح فى طريقها إلى الحساب فى دولة بلوتو العظيم، وحسن مفتاح ليس منتقلا إلى سمالوط بل إلى هاديس التى لم تر النور منذ أن تزوج باريبوس المظلم أمه نيكس الظلماء وأنجبا الأثير والنهار. إن حسن مفتاح ليس متنقلا إلى القاهرة بل إلى خليج النار، خليج تارتاروس، وهذا الصمت الذى يهدر فى أذنيه هديرا رتيبا ليس صوت القطار بل صوت الفوريات الجائعات. لسوف ينهشنه نهشا مع تقدم المساء. لسوف يضربنه بالسياط إن أقبل النهار» (ص٢٢١).

- «إن كرونوس لم يسقط فى روما بل سقط فى وادى النيل. سقط العملاق على أم رأسه فمات، وبموته مات الزمن» (ص ٢٢٥).

- «أما الصليب فقد انقرض . صليب اسبارتكوس انقرض» (ص ٣٢٤).

- «أين نكون الآن لولا أن سقراط شرب السم؟» (ص ٣٢٤).

- «ألم تصعد من قبل إلى قمة القوقاز حيث بروميثيوس ذو الجراح الكثيرة وتعده بالراحة الأبدية؟».

لا عجب، فى ضوء هذا كله، أن يقترن اسم لويس عوض، فى أذهان نقاده، بالتراث الكلاسى. فالدكتور جابر عصفور يكتب : «مات لتسقط أسوار طروادة القديمة» (كتاب : لويس عوض مفكرا وناقدا ومبدعا، ص ٧٧). وعبد الناصر هلال يدعوه «البرومثيوسى الطليق» (مجلة فصول، صيف ٢٠٠٤).

ويلخص الدكتور أحمد عتمان فضل لويس عوض وأساتذته وأقرانه من أمثال طه حسين وشكرى عياد ودرينى خشبة وثروت عكاشة فيقول إنهم «نشروا الوعى بالثقافة الإغريقية والرومانية ودراسات لويس عوض تحديدا وجهوده فى مجال الكلاسيكيات عمقت الاهتمام لدى المثقفين بهذا المجال الذى لم يكن معروفا وكان ذلك تشجيعا لجيلنا لكى نتخصص فى هذا المجال» (مجلة القاهرة ، ١٥ فبراير ١٩٩١).

وكتب أحمد عبد المعطى حجازى يرثيه على صفحات «الأهرام» فى ١٣ سبتمبر ١٩٩٠ فقال: «أيها الكائن الأسطورى ! كنت قلما وسيفا، نحلة وصقرا، نسمة وعاصفة ! أيها البروميثيوس الطليق الذى بعث طيبة فى القاهرة وآخى بين المعرى ودانتى، وصالح بين رمسيس وعبد الناصر!».

للمرء أن يقول عن أسلوب لويس عوض فى الكتابة ما قاله شكرى عياد عن أسلوب طه حسين (مجلة الهلال، فبراير ١٩٦٦) : «أسلوب لا يمكن أن يكون إلا ثمرة التقاء الثقافة اليونانية بالثقافة العربية فى ذهن خلاق». لقد أفادت كتاباته عن الكلاسيات من مناهج النقد الأدبى والبحث اللغوى والدرس التاريخى وسعت إلى إقامة الجسور بين الثقافة العربية وجذور الثقافة الغربية على نحو يتكامل وجهود أساتذته وأقرانه وتلاميذه والأجيال التى تلته من المتخصصين فى درس الكلاسيات.

فاطمة موسى ـ محمود: فى الذكرى

تقاطع دربى مع درب الأستاذة الدكتورة فاطمة موسى ـ محمود فى مراحل عديدة: جلست منها مجلس الطالب فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة، فى الفترة من ١٩٦١ إلى ١٩٦٥ حيث تعرفت من خلالها على مسرحيتى «مكبث» و «الملك لير» لأول مرة. وكنا ـ فى سنى الطلب ـ نستظهر سطورا من مقدماتها لـ "كلاريسا" رتشاردسن و «رحلة حاج» بنيان ورسائل الليدى مارى مونتاجو من تركيا ومقالات ماكولى لكى نضعها على أوراق الإجابة فى موسم الامتحانات، كما كنا نتابع مقالاتها على صفحات «مجلة» يحيى حقى و«مسرح» رشاد رشدى وغيرهما من المطبوعات. وكانت عضوا فى لجنة الممتحنين التى منحتنى درجة الماجستير فى ١٩٧٦. وكانت الممتحنة التى اختبرتنى حين تقدمت لشغل وظيفة مترجم فى الأمانة العامة لمجلس الشعب (كان اسمه مجلس الأمة وقتها) عام ١٩٦٥ وإليها يرجع الفضل فى حصولى على تلك الوظيفة التى شغلتها أربع سنوات قبل أن أنتقل إلى التدريس الجامعى. وحين كنت طالبا جامعيا أكتب لمجلات أدبية مثل «مجلة» يحيى حقى و «أدب» أمين الخولى كنت أعرض عليها أحيانا ما أكتبه، قبل النشر، طلبا للمشورة والتصويب. هكذا غمرتنى بأفضالها علميا وإنسانيا كما غمرت كثيرين غيرى. وقد جذبتنى كتاباتها بالعربية والإنجليزية فنقلت إلى اللغة العربية مقالة لها عن رواية وليم

بكفورد عن الخليفة العباسى الواثق Vathek ومختارات من رسائل الليدى مارى مونتاجو، كما ترجمت النص الكامل لكتابها The Arabic Novel in Egypt وتجدون القسم الأكبر من هذه الترجمة فى كتابى الذى يحمل عنوان «تساعية نقدية» (مكتبة الآداب ، القاهرة ٢٠٠٧). وحين أصدرت مجلة Cairo Studies in English عددا خاصا بإشراف أ.د. جليلة آن راغب ود. محمد عبد العاطى تكريما لفاطمة موسى . محمود فى عام ٢٠٠١ ساهمت فى العدد بأن جمعت عددا من مقالاتها العربية التى لم تجمع من قبل بين دفتىّ كتاب، وهى جولات فى الصحافة الأدبية الإنجليزية والأمريكية نشرتها خلال عقد الستينيات من القرن الماضى فى مجلة «المجلة» وقدمتُ لهذه المقالات.

لكنى لا أريد أن أطيل القول فى هذه الذكريات الشخصية التى ربما لا تهم أحدا غيرى. أريد أن أقول كلمة وجيزة عن إنجازها العلمى والأكاديمى. لقد أعدت أطروحاتها للماجستير والدكتوراه عن الخيوط الشرقية فى الأدب الرومانتيكى الإنجليزى وعن الحكاية الشرقية فى الأدب الإنجليزى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فضلا عن كثير من الأبحاث باللغة الإنجليزية عن السير وليم جونز والرومانتيكيين، وقصيدة لاندور Gebir، وقصص الشطار والعيارين (البيكارسك)، والنساء فى الرواية العربية فى مصر، وترجمات كتاب ألف ليلة وليلة، ومسرحيات نعمان عاشور، ومشكلة الفصحى والعامية فى الأدب العربى، وهملت فى مصر، واسكندرية دريل والروائيين المصريين. كما نقلت إلى الإنجليزية رواية نجيب محفوظ «ميرامار» مع مقدمة لجون فاولز، وأقصوصة لفتحى غانم تحمل عنوان «دنيا». وفى مضمار الكتابة باللغة العربية أخرجت من الكتب : «بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى»، «وليم شكسبير شاعر المسرح»، «فى الرواية العربية المعاصرة»، «سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى»، «نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية»، «سحر الرواية». كانت - إلى جانب الدكاترة أنجيل بطرس سمعان وهدى حبيشة - من أبرز أساتذة الأدب الإنجليزى الذين أفادوا من ثقافتهم الأجنبية فى تسليط الضوء على نماذج من الأدب العربى الحديث فى حقول الرواية والأقصوصة والمسرح والشعر. ونقلت إلى العربية «الملك لير» والجزء الأول من «الملك هنرى الرابع» لشكسبير، و «خارطة الحب» لأهداف سويف. وحررت - بالاشتراك مع الراحل سمير عوض - قاموس المسرح الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى خمسة أجزاء. ويضيق

المجال هنا عن تعداد سائر مساهماتها فى المؤتمرات والندوات العلمية، عربية وأجنبية، ومحاضراتها فى مختلف المنتديات الأدبية، ومقالاتها فى الصحف والمجلات مما لا زال ينتظر أن يُجمع فى كتاب بل كتب.

سأتوقف وقفة قصيرة عند نموذجين وحسب من كتاباتها. النموذج الأول - ولعله ليس معروفا بما فيه الكفاية رغم ما يلقيه من ضوءٍ غامر على تكوينها العلمى والإنسانى وخلفيتها الخاصة والعامة. شذرة أوتوبيوجرافية نشرتها فى تلك المجلة الممتازة "ألف" الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة تحت إشراف د. فريال غزول فى عام ٢٠٠٢. تحمل مقالة فاطمة موسى - محمود عنوان «صفحات من الذكريات»، وتضم لمحات عن طفولتها وأبويها وإخوتها وزوجها وأبنائها، ودراستها فى مدرسة الأميرة فوزية الثانوية أيام الحرب العالمية الثانية (أذكر هنا أن والدتى المرحومة مفيدة عبده يوسف كانت مدرسة تاريخ بتلك المدرسة، وكانت المودة متبادلة بينها وبين تلميذتها. وحين توفيت والدتى قبلتنى فاطمة موسى - محمود معزية وهى تقول : لقد كانت والدتك واحدة من النقط المضيئة القليلة فى حياة جيلنا . وكانت والدتى تروى لى أن فاطمة موسى - محمود كانت أنبغ طالباتها، وكانت لبقة لا تحرج مدرسيها إذا نسوا أو سهوا؛ فإذا نسيت والدتى أن تذكر تفصيلة تاريخية فى الدرس مثلا لم تكن فاطمة موسى - محمود تقول لها : لقد نسيت كذا .. أو كذا.. وإنما كانت ترفع يدها وتقول بلباقة: وكمان .. كأنما تستكمل كلام مدرستها دون أن تأخذ عليها شيئا). ثم تتحدث فاطمة موسى - محمود عن سنىّ دراستها بآداب القاهرة، وتقدم صورا شائقة - على وجازتها - لمدرسيها فهى تصف مثلا الراحل الكريم الدكتور أمين روفائيل بأنه كان «خفيض الصوت مكتئبا دوما». وتقول عن لويس عوض : «كان يعقد صالونا مساء الجمعة من كل أسبوع، وكنت أنا ومصطفى من المواظبين على حضور ذلك الصالون قبل وبعد زواجنا، ولعلنا كنا أكثر تلاميذه مواظبة على الحضور، وكان صاحب البيت يسيطر فى العادة على الحديث والمناقشة، وكان حديثه طريفا صادما أغلب الوقت، وذهنه يتفتق عن مشروعات نشر وثقافة تفاجئنى دائما بغلبة التفكير المجرد على إمكانيات التنفيذ العملى.» وكما هو الشأن فى سيرة لويس عوض الذاتية المسماة «أوراق العمر» تمزج الكاتبة هنا بين الهم الشخصى والهم العام فتتحدث عن حريق القاهرة فى صباح السبت ٢٦ يناير ١٩٥٢ (كتبت فيما بعد مقالة عن حريق القاهرة فى الرواية المصرية) وعن

قيام ثورة ٢٣ يوليو وعن كارثة الخامس من يونيو ١٩٦٧. إن هذا الفصل أقرب أعمال فاطمة موسى - محمود إلى الإبداع الفنى مما ينم على سليقة روائية كامنة لم يتح لها الظهور فى غمرة انشغالها بالبحث الأكاديمى والدراسات النقدية والترجمة من العربية وإليها.

النص الثانى الذى أريد أن أتوقف عنده مقالة من أجمل مقالات فاطمة موسى - محمود - أحسبها تستحق أن تمثُل بها فى أى كتاب منتخبات من فن المقالة النقدية المصرية فى القرن الذى انطوت صفحته _ مقالة عنوانها «د.هـ. لورنس من رسائله» وقد نشرت لأول مرة فى مجلة «المجلة» (نوفمبر ١٩٦٢) ثم أدرجتها فى كتابها «بين أدبين» (١٩٦٥) . هنا تقابل الكاتبة بين لورنس وتوماس مان بوصفهما ممثلين للديونيزية والأبولونية على التعاقب، وإن لم تستخدم هذه المصطلحات. مان نموذج الفنان المنضبط المنظم المتحفظ، بينما لورنس نموذج الفنان الثائر دائم التنقل، الصريح فى البوح بمكنوناته. مان هو نجيب محفوظ، ولورنس هو يوسف إدريس - إن أردت أقرب موازٍ لهما فى أدبنا. تقول الكاتبة: «أما لورنس فالصرخة التى تتردد فى رسائله سنة بعد سنة هى لعنة الله على إنجلترا والإنجليز: «لعنة الله عليهم، خنازير، أفاعى، أغبياء، مجانين، أفاقون، جبناء، منافقون، دمهم زلال بيض، منيهم ماء سائل ومن العجيب أنهم ينسلون. المتشدقون. يا إلهى كم أكرههم! لعنة الله عليهم جميعا، يحرقهم الله كلهم، وحل، زبالة.. لماذا، لماذا، لماذا ولدت إنجليزيا؟ (أقول هنا من عندى: قارن كلمة مصطفى كامل الشهيرة لو لم أكن مصريا لوددت أن أكون مصريا). يا أبناء وطنى الملاعين والضعفاء الجبناء، لماذا أرسلنى الله لكم. لابد أن المسيح على الصليب كان يقول لنفسه : تصلبوننى أيها الخنازير، سنرى من الذى يضحك أخيرا».

لكن لورنس الذى يقول هذا الكلام هو ذاته لورنس المتجذر فى بيئته وتراثه وتاريخه وهو الذى يقول : «حمدا» لله إننى لست أكثر حرية من شجرة ضاربة بجذورها فى الأرض». وهو الذى يقول (وقد صدَّر ف. ر. ليفس كتابه الكلاسى عنه بهذه العبارات) : «وأنا رجل إنجليزى وإنجليزيتى هى عين رؤياى ذاتها»، أو كما تقول الدكتورة فاطمة عن علاقته ببنى جلدته من الإنجليز : «ولكنه على سخطه هذا الذى لا يفتأ يتفجر فى صفحات كتبه كان لا يكتب إلا لهم ولا ينساهم وهو يجوب آفاق الأرض هربا منهم لأنه كان يعرف نفسه فنانا أرسله الله لهم».

تلزمنى الأمانة فى الختام أن أقول : لقد كنت أختلف مع الراحلة الكريمة فى الكثير - فكريا ومزاجيا - كانت مثلا شديدة الإعجاب بجورج إليوت وهى كاتبة أشعر نحوها بنفور يكاد يكون فيزيقيا لفرض حدته، وإن كنت على أتم استعداد للإقرار بعظمتها الفكرية والفنية. ولم تكن تحب العقاد لآرائه فى المرأة وغضه من شأن القصة بالمقارنة بالشعر، بينما العقاد عندى قمة شامخة لا يُدرك شأوها، بل هو فى سلم قيمى يأتى قبل طه حسين العظيم. وفى السنوات الأخيرة انفرجت مسافة الخلف بيننا إلى غير لقاء، وحل جفاء مكان الصفاء القديم. لكنى أدرك أن هذا التباعد فى المواقف مرده إلى حد كبير أنها كانت تنظر إلى المستقبل بينما أنا - مزاجيا - أميل إلى النظر إلى الماضى . وأغلب الظن أن نظرتها إلى الحياة كانت أشمل من نظرتى وأنضج. لقد كانت - شأنها فى ذلك شأن لطيفة الزيات وأمينة رشيد وفريدة النقاش وقلائل أخريات - نموذجا للمرأة المصرية الجديدة: فتاة شجاعة القلب، ذكية الفؤاد، مستنيرة الذهن، رحبة الآفاق، شديدة الطموح، مستقلة الشخصية، تمكنت - بنبوغها واجتهادها - من أن تفرض حضورها على مجتمع ما زالت قيمه - إلى حد بعيد - أبوية ذكرية، مجتمع تنعقد فوقه سحب التخلف حتى ليصعب أن تقول أى نصفيه أكثر تخلفا: الرجال أم النساء، فالبلوى عامة، والكارثة شاملة، ونزعات السلفية والانغلاق والظلامية تنيخ بكلكلها على الجميع، وتفدح بوطأتها الكل: رجالا ونساء، شيبا وشبانا. لهذا نثّمن إنجاز فاطمة موسى - محمود ، إنسانة وأستاذة وكاتبة، ونزجى إليها التحية، ونرى فيها مثلا أعلى وقدوة للأجيال القادمة من بنات جنسها - وأبنائه أيضا، فقد كانت أكثر جسارة من كثير من الرجال. عزاؤنا لأصدقائها وتلاميذها وأسرتها الكريمة. وأختم ببيت لابن الرومى فى الرثاء اقتبسه لويس عوض حين كتب يرثى العقاد عند رحيل هذا الأخير :

إنا إلى الله راجعون فقد   غال الردى سيرة من السير

آخر الراحلين فى ٢٠٠٧
أحمد كمال زكى

كان من تلامذة الأستاذ أمين الخولى الذى كوّن جماعة الأمناء فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، عام ١٩٤٤. وضمت الجماعة، مع مضى السنين، شبابا غدا فيما بعد من الوجوه الأدبية المرموقة مثل بنت الشاطئ وعبدالله خورشيد وشكرى عياد وعبد الحميد يونس وعبد المنعم شميس.

وكان عضوا فى الجمعية الأدبية المصرية التى ضمت عز الدين إسماعيل وفاروق خورشيد وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمى وعبد الغفار مكاوى وحسين نصار.

وكان حضوره بارزا فى الحياة الأدبية المصرية فى فترة أواخر الخمسينيات وعقد الستينيات من القرن الماضى وذلك من خلال إبداعه النقدى والفنى فى مجالات الشعر والقصة القصيرة، ومساهماته فى مجلتى «الثقافة» والأدب» وغيرهما.

إنه الدكتور أحمد كمال زكى، أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات بجامعة عين شمس، الذى فقدناه مع الأيام الأخيرة من ديسمبر ٢٠٠٧ كما فقدنا أغلب هؤلاء الذين عددتهم.

ولد أحمد كمال زكى بالاسكندرية فى ٢١ يونيه ١٩٢٧ وتلقى دراسته فى مدرسة راتب باشا بالاسكندرية وتخرج فيها سنة ١٩٣٩، ومدرسة الحلمية الثانوية بالقاهرة وتخرج فيها سنة ١٩٤٤. التحق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة وحصل منه على ليسانس فى الآداب سنة ١٩٤٨ وماجستير سنة ١٩٥١ برسالة موضوعها "شعر الهذليين" ودكتوراه سنة ١٩٥٩ برسالة موضوعها «الحياة الأدبية فى البصرة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى» (ظهرت فيما بعد فى شكل كتاب).

وشغل وظائف مدرس بوزارة التربية والتعليم حتى سنة ١٩٥٧، وعضو فنى بإدارة الثقافة (قسم الترجمة والألف كتاب ـ بوزارة التربية والتعليم) إلى أواخر سنة ١٩٥٩، ومدرس بكلية الآداب جامعة دمشق من ١٩٥٩ إلى ١٩٦١ إلى أن استقر فى وظيفته مدرسا فأستاذا مساعدا فأستاذا بجامعة عين شمس (انظر كتيب «جوائز الدولة فى الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٣ الصادر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٥).

وربما كان أهم كتبه هو «دراسات فى النقد الأدبى» (١٩٩٧) الذى يمثل طبعة مزيدة ومنقحة من كتاب باكر له هو «نقد : دراسة وتطبيق» (١٩٦٧). وينقسم فى صورته الجديدة إلى قسمين أحدهما نظرى يعالج مسائل من قبيل أنواع العمل الأدبى من شعر وقصة ومسرحية، ومسئوليات الناقد وتحديدات عربية للجمال، وفكرة الإلهام فى الشعر، والشعر العربى وملحمة الساميين، والمؤثرات الأجنبية فى شعرنا الحديث، ومحاولة لفهم الفولكور، والتشكيل الخرافى فى شعرنا القديم، والأسطورة فى الأدب المعاصر، والالتزام الدينى. يلى هذا قسم تطبيقى يتناول عددا من الأعمال والشخصيات هى: «أصابعنا التى تحترق» لسهيل إدريس، و«رجال فى الشمس» لغسان كنفانى، و «منزل على شاطئ البحر» لدريس الشرايبى، و «التحدى» لـ ع. مطيع، و«سوارس» لفاروق خورشيد، و «صح النوم» ليحيى حقى، و «الجنة العذراء» لمحمد عبد الحليم عبدالله ، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب مفكرا، وغازى عبد الرحمن القصيبى، و «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم.

وله فى أدب التراجم كتب عن «ابن المعتز العباسى» و «الجاحظ» (١٩٦٧) و«الأصمعى».

وقد حصل كتابه عن «الأصمعى» على جائزة الدولة التشجيعية فى التراجم لعام ١٩٦٣ وكان موضوع مقالات من أقلام فاروق خورشيد ود. ماهر حسن فهمى. كتب عنه الأول فى مجلة «المجلة» (يناير ١٩٦٥) فأثنى عليه ثناء مستطابا منتهيا إلى أن «فن السيرة هو فن أحمد زكى الذى يستطيع أن يجد فيه نفسه».

أما الدكتور ماهر حسن فهمى فكتب عن الكتاب فى مجلة «المجلة» (أغسطس ١٩٦٣) فأثنى عليه بدوره ولكنه أخذ عليه أمورا. وواضح أن نقده لم يرق لكمال زكى فكتب ردا عليه فى عدد سبتمبر من نفس المجلة تحت عنوان «ما هكذا تناقش السير». وعاد ماهر فهمى للرد عليه فى عدد أكتوبر. وما أكثر ما حفلت حياة أحمد كمال زكى بمثل هذه المعارك القلمية، مهاجما ومدافعا.

وكتب د. مصطفى الصاوى الجوينى فى مجلة «المجلة» (مارس ١٩٦٥) عن كتاب «ابن المعتز» فوصفه بأنه «معالجة فريدة لفن السيرة» و «محاولة رائدة فى تطبيق منهج دقيق صعب حتى على من يتمرس به». ومن مؤلفاته الأخرى «محمد فى الأدب المعاصر» وأناشيد صغيرة» (ديوان شعر) و«ذات يوم» (مجموعة قصص قصيرة). وشارك فى كتاب «قصص من مصر» الذى قدم له الدكتور عز الدين إسماعيل. وقام بدراسة وتحقيق لمختارات من كتاب «الأغانى» وحقق ديوان إسماعيل صبرى بالاشتراك مع الدكتور محمد محمد القصاص.

وله كتيب عن الأساطير (سلسلة المكتبة الثقافية، أول مارس ١٩٦٧) تحدث فيه عن أوليات الأسطورة، وفرّق بين الأسطورة والخرافة، وأورد طرفا من تراث العرب فى الأساطير، وناقش منطق الأسطورة، وعنصر الواقع فيها، وعلاقتها بالفن والأدب.

وعلى صفحات مجلة «الثقافة» فى مطلع الخمسينيات كتب تحت عنوان «من الأدب المقارن» عن شعر البالاد (الموال القصصى) والسونيت. ونقد كتاب طه حسين «المعذبون فى الأرض» نقدا شديدا جريئا لا أدرى كيف كان وقعه على نفس الأستاذ العميد إن كان رآه، كما نشر أقاصيص وقصائد.

وكانت له على صفحات مجلة «فصول» مقالات عن التفسير الأسطورى للشعر الحديث، والرؤية القصصية عند محمود البدوى حيث اشتد فى نقد هذا الرائد الكبير. وقدم على صفحات مجلة «الآداب» البيروتية قراءات لقصائد منشورة فى المجلة.

وعندى أن أبرز ما كان يتميز به نقد أحمد كمال زكى هو نضارة الرؤية والتعبير، فلم يكن من طراز الأكاديميين المنغلقين على منهج بعينه وإنما كان فنانا متذوقا فى المحل الأول، وناقد محللا فى المحل الثانى، وقاضيا يصدر الأحكام فى المحل الثالث. ولهذا كانت قراءة نقده متعة لا تختلف كثيرا من حيث النوع عن المتعة التى نشعر بها عند قراءة عمل قصصى أوشعرى أو مسرحى.

صهيل الفجر الغامض
مجموعة قصصية لعباس على عبود

هذه مجموعة قصصية كتبت ما بين الخرطوم وطرابلس على امتداد ثمانية عشر عاما - من ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٧ . ولكنها تملك نوعا من الوحدة الداخلية يتجاوز تباين الزمان والمكان وتولد فى النهاية أثرا موحدا لا ينمحى من ذهن قارئها بسهولة.

لهذه القصص مذاق سودانى لا تخطئه الحواس، وفيها حضور أنثوى لافت، وتواشج بين الهم العام والهم الشخصى (يتخايل شبح الحرب الأهلية فى جنوب السودان فى أكثر من أقصوصة هنا، صراحة أو ضمنا) . ولكن أبرز ما يميزها هو الجو الأسطورى المتجذر فى المعتقدات والمأثورات الشعبية، ترفده صور تكاد تكون سيريالية، والمخيم على مفردات الواقع مانحا إياها بعدا ميتافزيقيا غنى الإيحاءات، ذا صلة وثيقة بعوالم الحلم والرغبة والخوف، مع مزاوجة - فى مواضع - بين حوار عامى باللهجة السودانية وتحليق شعرى (يستوحى - فيما يستوحى - بلاغة القرآن الكريم، وسفر نشيد الإنشاد لسليمان بن داود من أسفار العهد القديم، وشعر أدونيس) مما يجعل العمل قابلا للتفسير على أكثر من مستوى.

نافذة على الثقافة العالمية

ملحمة «بيولف» على الشاشة البيضاء

عرضت دور السينما الملحمة الأنجلو ـ سكسونية «بيولف» (اسمها التجارى عندنا: المحارب البطل) من تمثيل راى ونستون وأنطونى هويكنز وروبن رايت بن وإخراج روبرت زيمكس وإنتاج شركة باراماونت. وقد بدأ عرض الفيلم فى الولايات المتحدة الأمريكية لأول مرة فى ١٦ نوفمبر ٢٠٠٧ ثم بدأ عرضه فى مصر فى ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٧.

و «بيولف» ملحمة شعرية مجهولة المؤلف وضعت قرب نهاية الألفية الأولى وهى عن مغامرات بطل اسكندنافى ـ يدعى بيولف ـ ينقذ بنى جلدته الدانمركيين من وحش بحرى لا يُقهر ، فيما يبدو، يدعى جرندل. وفيما بعد ينقذهم من أم جرندل التى جاءت للثأر لمقتل ابنها، ثم يعود بيولف إلى وطنه ويموت فى شيخوخته وهو يصارع تنينا.

والملحمة مكتوبة باللغة الإنجليزية القديمة (الأنجلو سكسونية) وقد ترجمها إلى الإنجليزية المعاصرة عبر السنين عدد من المترجمين آخرهم الشاعر الأيرلندى شيماس هينى الحاصل على جائزة نوبل للأدب فى ١٩٩٥. وقد ظهرت ترجمته فى عام ٢٠٠٠.

وقدم هينى لترجمته بمقدمة ذكر فيها أن الملحمة سرد بطولى يتألف من أكثر من ثلاثة آلاف بيت، وهى تعد من بواكير الشعر الإنجليزى فى الفترة ما بين منتصف القرن السابع ونهاية القرن العاشر للميلاد.

ويمتاز الفيلم ببراعة تقنية فائقة فى نقل الجو الملحمى والأسطورى لبطولات الشمال الأوربى، أو كما يقول الناقد السينمائى حسام الخولى : «تمكن صناع العمل من تحويل القصة من أغنية شعبية تقليدية عن البطولة والمغامرة إلى عمل درامى محكم تتطور فيه الشخصية الرئيسية بشكل مثير للاهتمام بدون أن يفقد قدرته على الإبهار وخطف الأنفاس بمعاركه الصاخبة ووحوشه الضخمة» (مجلة سينما جودنيوز يناير ٢٠٠٨).

على أن من النقاد الغربيين من أخذ على الفيلم أموراً مثل جيم كوبلاند الذى كتب يقول: «هل نستطيع أن نقول إن بيولف بطل يستحق أن نتعاطف معه وقد رسمه السيناريو كبطل مغرور وزير نساء جاء فى أعماق البحر ليدافع عن مملكة بلا شعب وملك فاقد الوعى من طول معاقرة الشراب. إذن وكما يبدو فإن الخلل الأساسى الذى وقع فيه السيناريو أنه فرغ الأسطورة من محتواها الأخلاقى وخلط بين المفاهيم والقيم ومزج بين الخير والشر فى توليفة شيطانية ثم قدم لنا تسلية قليلة الدسم بعيدة عن أى عمق فكرى من تلك الأعماق التى تهدف الأساطير لسبر أغوارها» (ترجمة أحمد بيومى، مجلة أخبار النجوم ٢٩ ديسمبر ٢٠٠٧).

وجدير بالذكر أنه توجد ترجمة عربية رائعة لهذه الملحمة من قلم أستاذ الأدب الإنجليزى الراحل الدكتور مجدى وهبه («قدماء الإنجليز وملحمة بيولف»، دار المعرفة ١٩٦٤) مع مقدمة طويلة تدنو من التسعين صفحة، كما كتب نفس المترجم دراسة عنها فى عدد مخصص للملاحم من مجلة «عالم الفكر» الكويتية (إبريل مايو يونيه ١٩٨٥). ومن ترجمة مجدى وهبه أسوق هذه الأبيات التى تصور قتال بيولف لأم الوحش جرندل :

«غاص البطل فى الماء الثائر. ورغم قوته الهائلة قضى ساعات كثيرة قبل أن يصل إلى القاع، وسرعان ما شعر المخلوق الضارى الجشع الذى كان قد سيطر على مملكة المياه نصف قرن كامل - شعر بأن هناك بشرا يقترب منه، فقبضت على المحارب بمخالبها المرعبة إلا أنها لم تستطع أن تنال من جسمه لأن زرده كان

متينا، فلم تتمكن من أن تشب مخالبها الكريهة فى درعه ذى الحلقات المحبوكة حبكا محكما، ولكن ذئبة البحار جذبت الأمير المزدان بالأختام إلى مخبئها العميق فلم تسعفه القوة للتلويح بسيفه، الأمر الذى حزّ فى نفسه حزا شديدا، وعرقلته كائنات كثيرة غريبة وهو يسبح. كانت وحوش الخضم تطارده وتحاول أن تمزق زرده بأنيابها، فأدرك البطل أنه دخل بهو العدو حيث لا تستطيع المياه أن تؤذيه، ولا الأمواج المتدفقة أن تمسه لأن سقف المكان كانت تعلوه قبة تحميه من هول البحر. ثم رأى وهج نار، رأى لهبا مرتفعا فلمح البطل الباسل وحش الأعماق اللعين، أنثى الخضم الجبارة فانقض عليها بسيف المعارك، ولم يمنع يده من تصويب ضربة عنيفة سمع لوقعها على رأسه صليلاً أشبه بنشيد حرب مفزع. غير أنه وجد أن ضياء المعارك عاجز عن البتر ولا يستطيع أن يؤثر فى المضروب. لقد خان السلاح الزعيم فى وقت شدته».

شكسبير مفكرا

ثمة رأى شائع يذهب إلى أن كبار الأدباء _ مثل دانتى وشكسبير - لم يكونوا مفكرين أصلاء وإنما كانوا فنانين يستخدمون أى أفكار شائعة فى عصرهم (كفلسفة القديس توما الأكوينى أو الفلسفة الرواقية) لأغراض فنية خالصة. ويعد ت. س. إليوت فى مقالاته عن هذين الأديبين مسئولا إلى حد كبير عن الترويج لهذه النظرة التى سادت الفكر النقدى زمنا ولكنها بدأت الآن تصبح موضع مراجعة، بل مساءلة جذرية.

ومن أمثلة هذه المراجعات كتاب عنوانه «شكسبير المفكر» صدر عن مطبعة جامعة ييل فى ٢ أبريل ٢٠٠٧ فى ٤٤٨ صفحة من تأليف أ. د. نتال وهو أستاذ للأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد ومؤلف عدة كتب منها : «سماء مشتركة : الفلسفة والخيال الأدبى» و «لماذا تمنحنا التراجيديا المتعة؟» و «مفهومان للألجورية» و «محاكاة جديدة: شكسبير وتمثيل الواقع». يدرس نتال فى هذا الكتاب انشغالات شكسبير الفكرية والمسائل التى ظلت مستحوذة على اهتمامه منذ مسرحياته الأولى حتى رومنثاته الأخيرة : طبيعة الدافع، العلة، الهوية الشخصية والعلاقة بالآخرين، وضع الخيال، الأخلاق، الذاتية، اللغة وقدرتها على أن تحجب وعلى أن توصّل. على أن تفكير شكسبير لم يكن سكونيا قط وإنما كان فى حالة حراك دائم. فمسرحياته لا تفتأ تعود إلى انشغالاته الإبداعية وتعدّلها وتزيدها غنى وتعقيدا. إن مسرحياته أشبه بأفراد جوقة فى كاتدرائية تتبادل

الإنشاد. والواقع أن كثيرا من أعمال ممثلى النزعة التاريخانية فى النقد المعاصر قد مالت إلى تسطيح شكسبير بأن حصرته فى كلشيهات فكر عصره، وأدى هذا - ضمنا على الأقل - إلى اعتباره عنصريا، متحيزا ضد المرأة، إلخ... ويذهب نتال إلى أن شكسبير كان - على العكس من ذلك - أذكى وأنفذ بصرا من قراءه فى القرن الحادى والعشرين، وبذلك يدعونا إلى إعادة النظر فى علاقة الأدب العظيم برحمه الاجتماعى والتاريخى.

كتب جديدة عن ت. س. إليوت

لا يكاد ينقطع سيل الكتب التى تخرج فى كل عام عن الشاعر والناقد أمريكى المولد إنجليزى الجنسية ت. س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) وذلك من المطابع الجامعية ودور النشر الخاصة على السواء فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وغيرهما من البلدان مما يشهد بعمق البصمة التى خلفها إليوت فى أدب القرن العشرين رغم أن إنتاجه الشعرى ضئيل نسبيا من حيث الكم إذا قورن بإنتاج غيره من الشعراء.

وخلال عامى ٢٠٠٧-٢٠٠٨ صدر عن إليوت :

- «رفيق نقدى إلى ت. س. إليوت : مرجع أدبى عن حياته وعمله» من تأليف رسل إليوت ميرفى (أغسطس ٢٠٠٧).

- «القيمون على حراسة الموروث الهيومانى : كلاسية شبكة مجلة إليوت "ذكرايتريون" (المعيار) وصلتها بعالمنا : عالم ما بعد الحداثة" من تأليف جيرون فانست (الناشر : ناشرو بريل الأكاديميون، سبتمبر ٢٠٠٧) (يقترن اسم إليوت فى الأذهان بالنخبوية الثقافية والمحافظة السياسية، أو حتى بميول فاشية أو معادية للسامية. ولكن هذا الكتاب يسعى إلى تصحيح هذه الصورة مبيناً أن إليوت ومجلة «ذاكرايتريون» التى ظل يحررها فى الفترة ١٩٢٢ -١٩٣٩ كانا خلال سنوات ما بين الحربين العالميتين - جزءا من شبكة دولية من الأدباء والمثقفين اتسمت بالانفتاح الذهنى والاستعداد لمناقشة كافة الآراء والاتجاهات، وضمت - من بين كتاب أوربا ومفكريها - رجالا من طراز توماس مان وجوليان بندا وأورتجا إى جاسيت وكورتيوس وهوفمانشتال وكلهم رجال أكدوا موروثهم الأوربى المشترك وجذورهم الثقافية فى تراث الإغريق والرومان والعبرانيين وعصر النهضة الأوربى بميوله الهيومانية (الإنسية، بترجمة إسماعيل مظهر). وقد انحدرت

أفكارهم الكلاسية عن الأدب والتربية والتعليم والثقافة الإنسانية بعامة إلى خلفائهم من أمثال تزفتان تودوروف وجورج شتاينر وغيرهما. ومن بين القضايا التى يناقشها الكتاب : الكلاسية فى سنوات ما بين الحربين العالميتين، شبكة من المجلات والمثقفين، الكلاسية والموروث الهيومانى، فلسفة الكلاسية، الكلاسية وفكرة أوربا، النقد الثقافى للكلاسية، آراء كلاسية فى الأدب والفن، الهيومانية بعد الحرب العالمية الثانية، أصوات هيومانية معاصرة، هيومانية دنيوية لعصرنا، الكلاسية وهيومانية ما بعد الحرب العالمية الثانية وما بعدها، تاريخ وجيز لمجلة «ذاكريتريون»).

- « ت. س. إليوت ومفهوم الموروث» تحرير جيوفانى شيانشى الأستاذ بجامعة ميلانو الإيطالية وجيسون هاردنج المحاضر بجامعة درام البريطانية (الناشر : مطبعة جامعة كمبردج، أكتوبر ٢٠٠٧) (كانت إعادة صياغة إليوت لمفهوم الموروث (أو التقاليد الفكرية والأدبية والفنية) من المفاهيم النقدية المفتاحية فى فكر القرن العشرين. وفى هذا الكتاب تجتمع مجموعة من الدارسين مختلفى البلدان على استكشاف هذا المفهوم من عدة زوايا نظرية وتاريخية، وتقيّم نظرية إليوت فى الموروث فى سياق غيره من كبار النقاد المحدثين. والكتاب - بهذه المثابة - يضرب بسهم فى نظرية الأدب ودراسات الحداثة والتاريخ الذهنى، ويقيم جسوراً من التواصل بين الأكاديميين والنقاد الأوربيين من ناحية والأنجلو ـ أمريكيين من ناحية أخرى. إن الموروث مفهوم كثيرا ما كان نقاد عصرنا ينظرون إليه بعين الشك، بل أحيانا بعداء صريح، ولكن هذا الكتاب يعيد توكيد الأهمية المستمرة للموروثات الفنية والثقافية فى تشكيل الماضى وإبداع المستقبل).

- «منظّرو الشعر الحداثى : ت.س.إليوت وت. إ. هيوم وإزراباوند» من تأليف ربيكابيسلى (سلسلة مفكرو رتلدج النقاد، الناشر : رتلدج، ٢٦ نوفمبر ٢٠٠٧) (جاء الشعر الحداثى باستاطيقية راديكالية جديدة تقوم على ركائز منها : التجريب ، وريادة أشكال من النظم وموضوعات جديدة، وتغيير معنى الشاعر. ويدرس هذا الكتاب ثلاثة من أقوى المؤثرات فى حركة الحداثة مؤكدا أننا لا نستطيع أن نفصل أشكالهم الشعرية الجديدة المبتكرة عن انخراطهم العميق فى قضايا الإصلاح الاجتماعى والسياسى. ومن بين الموضوعات التى يبحثها الكتاب: الأنماط والنظريات الجمالية التى صاغت سياق الحداثية، أثر الحركات الفلسفية المعاصرة فى الشعر الحديث، النقد الحداثى للديمقراطية، الدور الذى لعبته

الحرب العالمية الأولى فى صياغة هذه الاستاطيقية، برامج الحداثيين من أجل الإصلاح الاجتماعى، مؤكدا الأثر العميق الذى خلفه إليوت وهيوم وباوند فى إعادة رسم خريطة الأدب الإنجليزى والأمريكى والأوربى وطرق تدريس الأدب فى الجامعات والمدارس).

- «صورة حداثية : رنين إيقاعى وإدراكى فى أعمال إزراباوند وت.س.إليوت» من تأليف إيثان لويس مع كلمة تمهيدية بقلم بن لوكرد الناشر: دارإدوين ملين للنشر، ٣٠ ديسمبر ٢٠٠٧) (يفحص هذا الكتاب شعر باوند وإليوت بعدسات أصحاب مذهب الصورة، وهو حركة شعرية بدأت فى بريطانيا والولايات المتحدة قبل الحرب العالمية الأولى، وأكدت أهمية الوضوح والصلابة فى رسم الصور الشعرية، واستخدام لغة الحياة اليومية، وتجنب المجردات والتمسك بالعينى والمحسوس، وحرية اختيار الموضوع، وكان من ممثليها باوند وإيمى لويل وهيوم ورتشارد ألدنجتن وهيلدا دولتل (هـ. د.)، وقد أثرت ـ وإن يكن التأثير هامشيا ـ فى شعر إليوت الباكر. ومن بين فصول الكتاب :المجاز التفسيرى، تقنية مذهب الصورة فى «أناشيد» باوند، إليوت ممثلاً لمذهب الصورة، ديوان إليوت «أربع رباعيات» بوصفه صورة ذهنية استطرادية : الميتافيزيقيا والآليات، مع ملحق يحلل إحدى «أناشيد» باوند.

- «أرسطو والحداثية : الروابط الجمالية بين ت. س. إليوت وولاس ستفنز وفرجينيا ولف» من تأليف إدنا روزنتال (الناشر: مطبعة سسكس الأكاديمية، مارس ٢٠٠٨) (ترى المؤلفة أن دراسة الحركة الحداثية فى الأدب من منظور علم الجمال الأرسطى من شأنها أن تزيد من فهمنا لأعمال إليوت وستفنز وفرجينيا ولف من حيث هم كتاب أفراد من ناحية، ومن حيث هم مجموعة ممثلة للحركة الحداثية من ناحية أخرى، فضلا عن تعميق تذوقنا لتاريخ النقد وتأكيد الأهمية الباقية لكتاب أرسطو «فن الشعر». ويتألف الكتاب من: مقدمة (١) ما الجديد فى «أرسطو» إليوت؟ (٢) أرسطو وحالة ولاس ستفنز المحيرة (٣) أرسطو ومفهوم الجليل الحديث عند فرجينيا ولف (٤) الخلق والمعاناة فى رواية فرجينيا ولف «مسز دالواى»، خاتمة، ببليوجرافيا، كشاف).

- «الحداثية والذاكرة والرغبة : ت. س. إليوت وفرجينيا ولف» تأليف جابريل ماكنتاير (الناشر : مطبعة جامعة كمبردج، ٢٩ فبراير ٢٠٠٨) (كان إليوت وفرجينيا ولف كاتبين متعاصرين، يقرأ كل منهما عمل صاحبه وينقده وقد امتدت

صداقتهما لأكثر من عشرين عاما. ويذهب هذا الكتاب إلى أن ثمة تراسلات لافتة بين أعمالهما الشعرية والقصصية والنقدية ونصوصهما الأوتوبيوغرافية خاصة فيما يتعلق بموضوعات الرغبة والحسية والبدن وعمليات الذاكرة. ويورد الكتاب مقتطفات من قصائد جنسية صريحة كتبها إليوت فى مطلع شبابه، وأسدل عليها ستار من التعتيم طوال حياته، مع قراءات جديدة لقصائد «الأرض الخراب» و«أغنية حب ج. ألفرد بروفروك» وروايتى ولف «أورلاندو» و «إلى المنار». ويربط الكتاب بين مفهوم الذاكرة عند هذين الأديبين ومفهومها عند فرويد ونتشة وبرجسون وفالتر بنيامين بما يقدم صورة جديدة للعلاقة بين النصية والتذكر والبدن فى الأدب الحداثى).

رحيل الشاعر فرنون سكانل

فى شهر نوفمبر ٢٠٠٧ فقدت الحياة الأدبية الشاعر الإنجليزى فرنون سكانل عن عمر يناهز الخامسة والثمانين أبلى خلاله بلاء حسنا فى خدمة قضية الشعر.

ولد سكانل فى لنكونشير عام ١٩٢٢ وتلقى دراسته فى جامعة ليدز وأدى الخدمة العسكرية، ومن بين المهن التى مارسها على فترات متقطعة: ملاكم محترف، ومدرس بالمرحلة الإعدادية، ومذيع. وله سيرة ذاتية عنوانها «النمر والوردة» (١٩٧١) كشف عن هذه الخبرات الشائقة فى صدر حياته، وقد أتبعها فى ١٩٧٥ بجزء ثانٍ عنوانه «حجة الملوك» (المقصود بها الحرب فى إشارة إلى مثل لاتينى يقول: إن الحرب هى الحجة النهائية، أو الملاذ الأخير، للملوك) وفيه يتحدث عن خبراته فى الحرب العالمية الثانية.

وهو أيضا روائى نشر عددا من الروايات عن عالم الملاكمة. وحّرر عددا من كتب المنتخبات، وكتب نقدا أدبيا. ولكنه فى المحل الأول شاعر من بين دواوينه : إحساس بالخطر (١٩٦٢) المشى جريحا (١٩٦٥) ألعاب جنائزية (١٩٨٧). ويتبدى فى هذه الدواوين افتتانه بالمغامرة، واهتمامه المتعاطف بحياة الناس العاديين. وسواء كان يكتب عن ميدان القتال أو عن حياة البيت فى وقت السلام فإنه يحتفى دائما بالضحايا، أولئك الذين «يسيرون جرحى»، ويغوص إلى أعماق الشعور بالذنب والندم، وذلك دائماً مع عناية بالشكل والأناقة. وليس من قبيل المصادفة أن يحمل أحد كتبه للصغار عنوان «التمكن من الحرفة» (١٩٧٠).

وقد كتب الصحفى والمصور بول ترويلا رثاء قصيرا لسكانل على صفحات «ملحق التايمز الأدبى» (٥ ديسمبر ٢٠٠٧) ذكر فيه أن سكانل ـ مدفوعا بضميره الأخلاقى وإيمانه بالسلام ـ فرّ من الخدمة العسكرية فى أعقاب ٨ مايو ١٩٤٥ وهو يوم الاحتفال بانتصار الحلفاء فى أوربا على دول المحور وإلقاء ألمانيا السلاح على ظهر القارة الأوربية، واختبأ فترة فى شقة أخته بلندن، وغيّر اسمه من فرنون بين إلى فرنون سكانل. ولكن السلطات تمكنت ـ فيما بعد ـ من إلقاء القبض عليه فى ليدز، وحوكم أمام محكمة عسكرية، وحين عرف قضاته أنه شاعر خففوا الحكم عليه وأودع عنبرا للأمراض العقلية والنفسية. وكانت ثمرة هذه الخبرة قصيدته المسماة «عنبر المرضى العقليين» حيث يتردد بيت فى آخر مقطوعة يقول: «ثمة خطأ قد دبّ داخل رأسى/ فإنى أجرى محادثات طويلة مع الموتى».

رحيل الروائية جريس بالى

وشهد عام ٢٠٠٧ أيضا رحيل الروائية الأمريكية جريس بالى وهى من مواليد ١٩٢٢ فى برونكس لأسرة يهودية أوكرانية. وكان أبوها قد فرّ إلى الولايات المتحدة الأمريكية هربا من الاضطهاد لآرائه الثورية ومن ثم تكوّن لديها حس قوى بالتضامن الإنسانى مما صاغ حياتها ونوع كتابتها.

وقد كتب جرى ماجراث نعيا لها فى مجلة PN Review البريطانية فقال : إنها تزوجت فى سن العشرين ونشرت أول مجموعة قصصية لها وعنوانها «اضطرابات الإنسان الصغيرة» فى ١٩٥٩ وعلى الفور نالت ثناء النقاد على ما اتسمت به من خصائص كانت سببا فى أن هذه القصص ذاتها رفضت مرارا وتكرارا من المجلات التى حاولت نشرها فيها لأول مرة : مدخل غير تقليدى إلى أسلوب السرد، صراحة فى تناول الأمور الجنسية، حوار يجمع بين الابتكار وحس الفكاهة. لقد عثرت على صوتها الخاص بعد سنوات من معالجة القصة القصيرة ونظم الشعر. وكانت ثانى مجموعة قصصية لها ـ «تغيرات هائلة فى آخر لحظة» (١٩٧٤) وهى تعد أفضل أعمالها ـ دليلا إضافيا على أنها كانت أكثر تعاطفا مع الأفراد منها مع القضايا العامة المجردة. كانت تؤمن بأن القصة القصيرة يمكن أن تدور حول أى شئ فى هذه الدنيا، ولكن يخلق بها أن تحتفظ بما تسميه «حقائق الدم والمال». ونجد أن بطلتها المسماة فيث دارون ـ وهى التى تظهر فى قصص هذه المجموعة ـ مطلقة تعانى من الشعور بعدم التحقق زوجة وأما وناشطة

سياسية، ولكنها تظل محتفظة بحريتها الروحية وتقول فى النهاية : «إن كل امرئ - حقيقيا كان أو مخترعا - يستحق قدر الحياة المفتوح». لقد كانت جريس بالى بارعة فى الكتابة عن حيوات شخصياتها على نحو ينسينا صوت المؤلفة كلية ويجعلنا نستغرق بجماع انتباهنا فى المواقف التى تصورها. كانت أقاصيصها تجمع بين الدفء والعدالة والتلقائية والفكاهة، وكانت أستاذة فى صنعتها تملك حس الشاعر بوزن الكلمات وإشعاعاتها.

منتخبات من الشعر الأفريقى الآسيوى

هذا هو الكتاب الأول فى سلسلة عنوانها «سلسلة الأدب الأفريقى الآسيوى»، يصدرها المكتب الدائم للكتاب الآفرو- آسيويين، وكان يرأس تحريرها الفقيد يوسف السباعى، بمساعدة عبد العزيز صادق وإدوار الخراط. والكتاب عبارة عن منتخبات من الشعر الأفريقى الآسيوى اختارها إدوار الخراط ونهاد سالم. وأشرف على إخراجها الفنى عبد العزيز صادق. واشترك فى نقل قصائدها إلى الإنجليزية عدد من المترجمين.

ويصدّر محرر الكتاب مجموعته بمقدمة توضح مداها والغرض منها فيقول: «ليست هذه - بحال من الأحوال - مجموعة شاملة، ولا هى تدعى أن تكون تمثيلا وافيا - أو حتى متوازنا - لما يعرف بالشعر الأفريقى الآسيوى. وإنما المراد بها أن تكون - أولا وقبل كل شئ - خطوة أولية لتقديم قطاعات واسعة قدر المستطاع من أرض بالغة الاتساع، شقت فيها دروب جديدة فى السنوات الأخيرة، رغم أن الكثير من مناطقها ما زال بمثابة أرض مجهولة».

وفى ضوء هذا التحفظ الأولى يوضح المحرر: «إننا نؤمن بادئ ذى بدء أن كل عمل خلاق فريد، وله سماته الخاصة المختلفة عن أى أعمال أخرى. وقد تفضى بنا هذه المقدمة النقدية - بمنطقها الخاص - إلى إطراح فكرة المنتخبات ذاتها،

ونبذ محاولة الاضطلاع بمثل هذه المجموعة. ومن ناحية أخرى فإن هذه المنتخبات المحددة تجاوز حدود النمط المألوف للمنتخبات والقائم على فترة تاريخية معينة، فى لغة معينة، أو أدب معين. إن هذه المنتخبات مختلفة أيضا ـ أساسا ـ من حيث إنها لا تمثل أى اتجاه أدبى أو مدرسة معينة». ويمضى المحرر قائلا : «نود أن نقرر أن هذه المنتخبات قائمة على فكرة مؤداها أن ثمة أواصر عميقة الجذور وراسخة بين الآداب الأفريقية والآسيوية تجاوز التنوع والمسافة والاختلافات التاريخية والثقافية الموجودة بين القارتين». والظاهرة التى ينبغى أن نلاحظها هى "ظاهرة الانبثاق الحاد للوعى الأفريقى الآسيوى بعد فترة نوم طويل. إنه وعى متعدد الأوجه ومؤلف من عناصر متعددة يكمل بعضها بعضا: الثورة على العسف السياسى والاجتماعى، التحرر من المواضعات الأدبية الموروثة، الحساسية الكبرى بالطبيعة وبتقدم التكنولوجيا إلى قلب الصحراء والغابة، البحث عن قيم باقية وأبدية ـ ليست ميتافيزيقية بالضرورة ـ وغير ذلك من عناصر ».

ويصحح المحرر خطأ شائعا عندما يقول : «وإنا لنأمل أيضا أن تزيل هذه المنتخبات آخر بقايا الاعتقاد بـ «غرابة» الآداب القادمة من غابات أفريقيا، ومن أنهار آسيا المقدسة، ومن صحارى بلاد العرب. فالاتجاه الحديث لهذه القصائد يدل على وعى كامل بأزمة عالمنا المعاصر، وتصميم على أن نكون جزءا من هذا العالم المعاصر، وطموح ـ فى كثير من الحالات ـ إلى شق طريق إلى المستقبل».

ويختم المحرر مقدمته بقوله : «لقد كان يكون من غير الطبيعى ولا المتوقع لأعمال هؤلاء الكتاب، الذين خرجت بلادهم لتوها من نضال لا يرحم كثيرا ما اشترك فيه هؤلاء الشعراء أنفسهم، ألا تعكس هذا النضال الذى ما زال ـ فى أحوال كثيرة ـ مشتعلا ضد العسف الاستعمارى والإمبريالى. وإذا كان هذا هو الشأن مع كثير من الأعمال المجموعة هنا، فإننا لا نظن ـ بحال من الأحوال ـ أن هذا يقلل من القيمة الفنية لهذه الأعمال. ولا يغربن عن بالنا أن كثيرا من الروائع الإنسانية كانت فى مبدأ أمرها نضالية، وإن يكن الزمن قد أضفى عليها هالتها الكلاسيكية. إن القيمة الفنية ـ حين تكون ماثلة فى العمل بحقها الخاص ـ تزيد ولا تنقص بالمحتوى الثورى للعمل الفنى».

ونتقدم إلى المختارات فنجد أنها مأخوذة من واحد وأربعين بلدا أفريقيا وآسيويا هى: الجزائر، أنجولا، بورما، كاميرون، جزر الرأس الأخضر، الكونغو

كينشاسا، داهومى، مصر ، إثيوبيا، جامبيا، غانا، غينيا، الهند، إندونيسيا، ساحل العاج، العراق، اليابان، الأردن، لبنان، مدغشقر، مالاوى، مالى، منغوليا، موزمبيق، نيبال، نيجيريا، باكستان، فلسطين، رواندا، ساوتومى، السنغال، الصومال، جنوب أفريقيا، السودان، سوريا، تانزانيا، تايلاند، تركيا، أوغندا، الاتحاد السوفيتى، فيتنام.

وبديهى ألا تتسع هذه المراجعة السريعة للحديث عن شعراء كل هذه البلاد، ولذا سنكتفى بالإشارة إلى ثلاث مجموعات منها : شعراء المقاومة الذين ولد أغلبهم فى فلسطين المحتلة، وشعراء أفريقيا وآسيا الذين نالوا جوائز لوتس عن ١٩٦٩ -١٩٧٠، وبعض شعراء أفريقيا الجديرون - فى رأينا - بأن يُعرفوا لدى القارئ العربى معرفة أفضل.

يشتمل الكتاب على نماذج من شعر سميح القاسم، وتوفيق زياد، ومحمود درويش، ومعين بسيسو، ونزيه خير. وأغلب قصائد هؤلاء الشعراء مستوحاة، كما هو طبيعى، من مأساة وطنهم. لقد كانت مأساة فلسطين - كما يقول الدكتور شفيق مجلى فى مقدمته لكتاب «منتخبات من شعر المقاومة العربى» (القاهرة ١٩٧٠) - نقطة تحول فى الشعر العربى الحديث. وإن دراسة الأعمال التى أوحت بها لتبين أن الموضوع العظيم هو وحده الذى يخلق الشعر العظيم. لقد انتهت أيام العبارات الحماسية المكرورة التى سلبت الشعر كل حياة. وانتهت النزعة التقليدية التى كانت تجعل الشعراء مجرد مجترين للعبارات المحفوظة.

إن الشاعر أشبه بقيثارة تلعب عليها رياح الخبرة. وكلما عمقت هذه الخبرة، ازداد حظه من الشاعرية. وقد منحت كارثة فلسطين الشاعر العربى صوتا، وجددت موضوعاته. انبعثت الأصوات الشعرية القديمة، وظهرت أصوات جديدة تستلهم روح المقاومة.

ومن الطبيعى أن يختلف هؤلاء الشعراء - رغم اتفاق المنطلق - فى نوعية الموهبة والقدرة على التحليق. فمحمود درويش، مثلا، أعظمهم موهبة وقدرة على العطاء. إن قصيدته «الرجل ذو الظل الأخضر»، وهى مرثية لجمال عبد الناصر، أفضل، مثلا، من قصيدة «خالدة مصر» للشاعر المصرى محمد إبراهيم أبو سنة، فى نفس المجموعة وعن نفس الموضوع. وبالمثل يتفوق محمود درويش فى قصائده عن فلسطين على زملائه الذين نالوا من التقدير أكثر من اللازم فى رأيى. فهو - وإن

يكن شاعرا سياسيا ـ شاعر فى المحل الأول. أما هم فلا يتمكنون، فى كثير من الأحيان، من تحويل الخبرة الحياتية إلى كائن موضوعى مستقل، هو القصيدة.

ومن بين الشعراء الذين نالوا جائزة لوتس فى ١٩٦٩-١٩٧٠ نجد فى هذه المجموعة إلى جانب محمود درويش : توهواى (فيتنام)، أجوستينو نيتو (أنجولا)، زولفيا (الاتحاد السوفيتى). ولا نجد فى المجموعة شيئا لاثنين من الفائزين هما: ألكس لاجوما (جنوب أفريقيا) المعروف بأنه روائى فى المحل الأول، ولم نعرفه شاعرا إلا عرضا؛ وباتشتشان (الهند) الذى كان يستحق، بالتأكيد، أن يدرج هنا.

إن توهو اى يقول فى قصيدته "منذ ذلك الحين" :

لقد ربطت بين قلبى وقلوب سائر الأحياء

حتى ينطلق حبى وإياها مع كل الرياح

لقد ربطت بين روحى وسائر الأرواح المعذبة.

حتى تزداد الحياة قوة بازدياد القرب والالتصاق

وهى قصيدة تعبر عن شعور هذا المناضل الفيتنامى بارتباطه مع سائر البشر، وربما كان هذا الشعور بالأخوة الإنسانية، ووحدة النضال، كامنا وراء المثابرة العنيدة التى واصل بها ذلك الشعب كفاحه ضد القوات الأمريكية.

وأجوستينو نيتو ممثل فى هذه المجموعة بأربع قصائد، مما لم يدع مجالا لتمثيل أى شاعر آخر من أنجولا، وهو أمر يؤسف له. وتعبر قصائده عن رهافة حسه بالإيقاع، أو ما دعاه ت.س. إليوت فى كتابه عن «جدوى الشعر وجدوى النقد» بـ «الخيال السمعى» :

إيقاع النور

إيقاع اللون

إيقاع الصوت

إيقاع الحركة

إيقاع الأصفاد الدامية

والأغلال فى الأقدام الحافية

إيقاع الأظافر المنزوعة

ولكنه الايقاع

إيقاع

أصوات أفريقيا التى تمضها الآلام.

وللشاعرة السوفيتية زولفيا قصيدة عنوانها «أقبل الربيع يسأل عنك». ولها غير ذلك عديد من القصائد الوطنية. فهى، كما يقول شفيق مقار فى مقالة له بمجلة «لوتس» (العدد ٩)، داعية للسلام والصداقة والتعاون بين الشعوب والشعراء. إن شعرها دافئ بنور النهار، يتنفس رائحة الحاضر.

وأخيراً فهناك شاعرانِ نود الإشارة إليهما، هما بيراجو ديوب من السنغال، وكونتى سايدون تيديانى من غينيا. إن قصيدة ديوب «الأنفاس» - كما يقول إدوار الخراط فى مقالته «قراءات فى قصائد الشعر الأفريقى (مجلة «لوتس»، العدد ١٠)، تنم على خصائص مميزة للشعر الأفريقى، كتكرار النغمة والكلمة على نحو يذكرنا بالرُّقَى السحرية. ونحن نعلم أن بعض الشعراء - من قديم - يعتقدون أن للشعر قدرة خاصة على إحداث السحر، وأن تكرار الكلمات يهدهد الوعى ويفتح أبوابا لمناطق مجهولة من القلب والعقل. وفى هذه القصيدة نجد أقرب شئ للسحر : فـ «الموتى» المذكورون فيها لم يعودوا منفيين إلى عالم مجهول، وإنما غدت أنفاسهم جزءا من الطبيعة، وجزءا حميما من النباتات والحيوان وكل الموجودات.

أما قصيدة الشاعر الغينى كونتى سايدون تيديانى وعنوانها «الشهداء» فهى - كما يقول إدوار الخراط فى نفس المقالة - جيدة وصادقة لأنها ليست خطابية ولا زاعقة ككثير من الشعر الأفريقى الذى يعالج موضوعات قومية. إنها فعالة ومثيرة لاهتمام القارئ بسبب وضوح لغتها. وصدقها نابع من تعدد ألوانها، ونضج لهجتها القائمة على تجاور - مقصود أو عرضى - للنغمات العالية والمنخفضة، مما يضفى على القصيدة توازنا نادرا يصعب الوصول إليه عادة. ولا تشتمل القصيدة على إشارة واحدة إلى النضال من أجل التحرر القومى. فهى قصيدة متحكم فيها، خفيضة النبرة، لا يعلو فيها قط طنين الدعاية السياسية المهددة بالابتذال لفرط ما أسيئ استخدامها.

إن هذه المنتخبات تؤدى هدفها، وقد سبقتها فترة إعداد طويل، وأحسن ترجمتها إلى الإنجليزية. وتحفظنا الوحيد عليها هو تحفظنا على أى منتخبات شعرية : إنها متفاوتة المستوى. على أن هذا أمر يمكن التخفيف منه ببذل مزيد من العناية فى الاختيار. فالشعراء المصريون مثلا ـ وهم الذين أجدنى مؤهلا للحكم عليهم أكثر من غيرهم ـ لا يظهرون هنا بأحسن ما عندهم. من المؤكد أن لصلاح عبد الصبور ومحمد أبو سنة قصائد أفضل بكثير من «شنق زهران» أو «هجم التتار» أو «خالدة مصر». أما صالح جودت فلم يكن ينبغى ـ فى رأى الكاتب الحالى ـ إدراجه أساسا. على أن هذه اختلافات ذوقية. وكل ما نرجوه هو أن يفرض المحررون على مجموعتهم القادمة معايير نقدية أشد صرامة.

ست رسائل جامعية

(١) نقل اللغة المجازية فى ترجمة سميث ـ فان دايك لسفر أيوب إلى اللغة العربية نقلا عن نسخة «الملك جيمز» الإنجليزية (١).

هذه رسالة فى فن / علم الترجمة من الزاوية التطبيقية تقع فى ١٠٥ صفحة بالإضافة إلى ملخص إنجليزى وتتألف من :

مقدمة

الفصل الأول: الكتاب المقدس أدباً

الفصل الثانى: الكتاب المقدس مترجماً

الفصل الثالث: لغة المجاز فى سفر «أيوب».

خاتمة

ببليوجرافيا

وتتناول الرسالة ترجمة سميث ـ فان دايك لسفر أيوب كما ترجع الباحثة إلى الترجمة اليسوعية العربية («العهد العتيق ـ المجلد الثانى» وإلى «الكتاب المقدس ـ كتاب الحياة : ترجمة تفسيرية» فضلا عن تفسيرات لسفر أيوب بأقلام مختلفة، ودراسات فى فن الترجمة، ومصادر عربية مترجمة عن الإنجليزية) مثل «تاريخ

الكنيسة" لجون لوريمر)، ومعجمات لغوية عربية، وكتاب «التوجيه الأدبى» (١٩٤٤) لطه حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد.

ويتصدر الرسالة مقتطفان أحدهما من أوسكار وايلد: «ما من لغز أكبر من لغز الشقاء» والآخر من سفر أيوب «الرب أعطى والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا" (الاصحاح الأول - آية ٢١)(*)

وتذهب الباحثة إلى أن موقف المترجم من الطبيعة الأدبية للكتاب المقدس ذو تأثير كبير فى اللغة التى يستخدمها . فلو كان المترجم معارضا لفكرة كون الكتاب المقدس أدبا فإنه لن يلقى بالا إلى أهمية اللغة المستخدمة فى الترجمة وذلك لأنه يؤمن بأن الحقيقة الدينية أهم كثيرا من الأسلوب الذى صيغت به. أما إذا كان مؤمنا بأن الكتاب المقدس أدب فإنه سيحرص على الإفادة من جمال اللغة المستهدفة فى نقل جمال لغة الأصل. ها هنا إذن موقفان متقابلان : أحدهما يرى أنه ما دام الكتاب المقدس وعاء لحقائق قدسية فإن محاولة ربطه بالبلاغة اللفظية إنما هى تدنيس للمقدسات. حيث إن البلاغة فن بشرى دنيوى. والآخر يرى أنه ما دام الكتاب المقدس كتابا إلهيا وكاملا فإنه - بهذه المثابة - أرفع نماذج الأدب.

ويركز الفصل الثانى على تاريخ الترجمات اليونانية واللاتينية والإنجليزية والعربية للكتاب المقدس على أنه ليس مجرد تأريخ لها وإنما هو فحص لتأثير الفكرة القائلة بأن الكتاب المقدس أدب فى شكل الترجمة ولغتها ومدى اقترابها من الأصل. ويبين الفصل أيضا أن ترجمة الكتاب المقدس كانت ـ فى بعض المراحل التاريخية - رد فعل إزاء الفساد الذى دب إلى مؤسسة الكنيسة وانغماسها فى الأمور الدنيوية.

وقد ترجم القديس جيروم الكتاب المقدس إلى اللاتينية ترجمة تعرف باسم الـ Vulgate وكان بلاغيا عظيما لا يفوقه أحد فى إجادته اللاتينية ولكنه آثر أن يخرج ترجمة للرجل العادى بلسانه العامى بدلا من أن يخرج ترجمة رفيعة الأسلوب وذلك انطلاقا من معارضته الشديدة النظر إلى الكتاب المقدس على أنه أدب.

(*) لعلى أدهم فصل عن سفر أيوب يحمل عنوان «العدالة الإلهية» فى كتابه «نظرات فى الحياة والمجتمع» (دار المعارف ١٩٧٨).

وهناك الترجمة السبعينية Suptuagint (وهى ترجمة يونانية للعهد القديم قام بها اثنان وسبعون عالما يهوديا فى اثنين وسبعين يوما) التى تلقى ضوءا على طبيعة ترجمة الكتاب المقدس، فهى تحاول أن تجيب عن هذه الأسئلة: أيمكن أن تكون أى ترجمة له مقدسة وملهمة كالأصل؟ أم هى لا تعدو أن تكون نتاجا بشريا؟ أن يكون وصف الترجمة بأنها إلهية عاكسا لحاجات مجتمع دينى بعينه؟ وهل يمكن اعتبار الترجمة تجسيدا صادقا لكلمة الله بغض النظر عن اللغة التى نقلت إليها؟ وهل تفقد الترجمة صدقها إذا أقررنا بأنها ترجمة وليست هى الأصل؟

وفى محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة يذهب الفصل إلى أنه ليس فى المسيحية لغة مقدسة، وأنه ليس ثمة ما يلزم بمعرفة اللغات الأصلية للكتاب المقدس (العبرية واليونانية) ومن ثم كان فعل الترجمة فى هذه الحالة عملا حتميا وكان الكتاب المقدس نصا قابلا لأن يترجم.

أما عن تاريخ الترجمات الإنجليزية فإنه بعد إلمامة وجيزة بترجمات ويكليف وتنديل، وما واجهتاه من مشكلات بإزاء سلطة الكنيسة، يركز الفصل على نسخة الملك جيمز لما تتمتع به من مكانة رفيعة وخاصة أدبية مشهود لها. وتتوقف الرسالة عند دراستين سابقتين لهذه النسخة هما كتاب تشارلز بترورث المسمى «السلالة الأدبية للكتاب المقدس بحسب نسخة الملك جيمز» (١٩٤١) وكتاب ديفيد نورتون «تاريخ الكتاب المقدس من حيث هو أدب» (١٩٩٣).

ويدرس الفصل الثالث من الرسالة المستوى الأدبى لترجمة سميث ـ فان دايك من أجل التعبير عما يتضمنه سفر أيوب، فيبين المزايا الأدبية لهذا السفر كما تراءت فى أعين عدد من نقاد الأدب ومفسرى الكتاب المقدس. ويلقى الضوء على الطبيعة الأدبية للمشكلة التى يتناولها السفر وهى مشكلة الألم.

وتعقد الرسالة مقارنة بين ترجمة سميث. فان دايك والترجمة اليسوعية العربية التى تنظر بوضوح إلى السفر على أنه ذو قيمة أدبية. وثمة اختلافات بين الترجمتين من حيث اختيار الألفاظ والتراكيب النحوية. وثمة إشارات إلى ترجمات إنجليزية وعربية أخرى لنفس السفر وإشارات إلى الأصل العبرانى وذلك بالاستعانة بكتاب وليم ريبرن «كتيب عن سفر أيوب» (١٩٩٢).

وتسلط المقارنة الضوء، بصورة خاصة، على الصور المعبرة عن شعور أيوب بالمرارة فضلا عن لب مشكلته، وذلك بمقارنة الترجمتين وشرح مكونات الصورة

واختيار اللفظ وبناء الجملة، وما تولده من تأثير شعرى فى نفس القارئ وتحلل الدراسة ترجمة الاصحاح التاسع والعشرين كاملا، وقد وقع الاختيار عليه لأنه متصل موضوعاتيا thematically بالصور الفردية المدروسة وهى تجتمع على رسم صورة لحنين أيوب إلى ماضيه السعيد ورغبته فى أن يطرح عنه حاضره الشقى.

وتنتهى الرسالة إلى أن أسلوب كل من ترجمة سميث ـ فان دايك والترجمة اليسوعية يمكن أن يوصف بأنه أسلوب أدبى. وبفضل غنى الأصل أنتج كل منهما نصا غنيا بالصور وألوان المجاز، مما يدل على إدراك الترجمتين أن اللغة المجازية ـ وهى تقع من فن الأدب فى الصميم ـ جزء لا يتجزأ من محتوى النص وليست زينة خارجية مضافة إليه، وأن الخبرة الوجدانية العميقة لأيوب لا يمكن تذوقها أو استشعارها دون نقل هذا الطابع الأدبى.

وتمتاز الرسالة بجمعها بين مناهج التحليل اللغوى والدراسات الثقافية والنقد الأدبى القائم على قراءة دقيقة للنص. وهى مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة وواضحة.

ويؤخذ على الرسالة أنها ـ حيث تذكرت ت.س. إليوت مثلا ـ تتجاهل كثيرا من كتاباته عن الترجمة الإنجليزية الجديدة للكتاب المقدس (وهى فى رأى إليوت أدنى كثيرا من الترجمة السابقة) ورسائله إلى جريدة "ذا تايمز" فى هذا الصدد خلال عامى ١٩٦١/ ١٩٦٢. كما لم تفد الباحثة من ملف عن الترجمة الإنجليزية الجديدة للكتاب المقدس فى الأعداد ١٢ و ١٤ و ١٥ من المجلة الأدبية الإنجليزية PN Review (١٩٨٠).

(٢) الحرب فى شعر شعراء بريطانيين من الرجال والنساء مع الإشارة بوجه خاص إلى ولفرد أوين وفيرا بريتن : دراسة مقارنة[٢].

تتناول هذه الرسالة شعر الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ـ ١٩١٨) وكيف واجه الشعراء رجالا ونساء هذه الخبرة، وأثرها فى حساسية المرأة ، مع التركيز على الشعراء الذين كانوا ضباطا أو شعراء الخندق كما دعوا. وتبين الرسالة الدور الذى لعبه هؤلاء الشعراء فى إبداع نمط من شعر الحرب جديد يختلف عن شعر الحرب فى القرون السابقة .

وتتألف الرسالة من :

قائمة بالاختصارات والمصطلحات.

كلمة تمهيدية

مقدمة

الفصل الأول : خلفية أدبية

الفصل الثاني : تعبيرات عن خبرة الحرب فى شعر شعراء بريطانيين رجال.

الفصل الثالث : ولفرد أوين وشعر الحرب

الفصل الرابع : صور النساء فى حرب : دراسة خيطية لشعر الحرب عند المرأة.

الفصل الخامس : فيرا بريتن وخبرة ممرضة فى كتيبة الخدمة التطوعية.

الفصل السادس : فصل مقارن

الفصل السابع : الحصيلة.

خاتمة

ببليوجرافيا

وتبدأ الرسالة بفحص لطبيعة شعر الحرب وما يميزه عن غيره من أنماط الشعر. والقسم الثانى من الرسالة فحص لردود أفعال الشعراء البريطانيين الذكور إزاء الحرب. والقسم الثالث خاص بردود أفعال الشعراء الإناث، دون محاولة للمفاضلة بين شعر الرجل وشعر المرأة.

(٣) خبرة الحرب فى قصص ستفن كرين[٣].

الروائى الأمريكى ستفن كرين (١٨٧١ ـ ١٩٠٠) واحد من أهم الكتاب المناوئين للحرب فى أدب القرن العشرين، وقد عرف بأسلوبه الناتورالى فى الكتابة فضلا عن تصويره التشاؤمى ـ والأقرب إلى الوحشية ـ للوضع الإنسانى. على أن واقعيته تمتزج بسحر شاعرى وفهم متعاطف للشخصية. وقد تأثر بداروون ونظريته فى تنازع الأحياء على البقاء، فالعالم ـ فى نظره ـ أشبه بغابة كبيرة أنت فيها إما قاتل أو مقتول، ولا مكان للضعفاء بين هذا وذاك.

وترمى هذه الرسالة إلى دراسة خبرة الحرب فى أعمال كرين وأسبابها ونتائجها. وتعكس أيضا فلسفته فى هذا الصدد ومؤداها أن الحرب ليست حلما بطوليا أو رومانتيكيا *وإنما هى خبرة ملؤها الألم والمعاناة والموت. فالحروب التى*

خاضتها الولايات المتحدة الأمريكية - بلد الكاتب - لم تضع حدا لنظام الرق وحسب وإنما وضعت أيضا حدا لحياة ما يتراوح بين ٣٥-٤٠ مليون جندى وذلك فى الفترة من ١٩١٤ إلى حرب العراق الأخيرة التى انتهت بإعدام صدام حسين. وهكذا فإنه مهما ما قد يكون للحرب من نتائج طيبة فإنها لا يمكن أن تبرر التضحية بآلاف الأرواح البشرية. ذلك أن من حق البشر أن يعيشوا فى سلام بعيدا عن العنف والصراعات. على أن تصور كرين للجيش على أنه وحدة اجتماعية وقوة معنوية قد جعل منه شيئا أكبر من أن يكون مجرد أداة لكسب المعارك.

ومعنى هذا أن نعالج الحرب وكل ما يتصل بها من عوامل وعواقب. إن فكرة الحرب من حيث هى مغامرة مثيرة ملؤها المجد والبطولة قد حركت خيال الأدباء -دع عنك الناس العاديين _ لمدة قرون وما زالت تمارس مثل هذا السحر. إلى حد ما _ حتى يومنا هذا . على أن كرين قد شرع _ منذ مائة عام - فى تقويض هذه الأسطورة من خلال روايته «وسام الشجاعة الأحمر» (١٨٩٥/ لها ترجمة عربية بقلم ماهر نسيم) وذلك بإبراز التناقض بين توقعات بطله هنرى فلمنج الرومانسية والواقع الدامى الذى يرتطم به.

وتسعى الرسالة إلى تحليل مفهوم كرين للحرب موضوعاتيا وزمنيا على النحو التالى: تلقى المقدمة الضوء على الأدب الأمريكى فى حقبة الحرب العالمية الأولى والحرب الأهلية الأمريكية. ويرسم الفصل الأول خلفية كرين كاتبا: حياته ومسيرته وأهم أعماله والعوامل التى حدت به إلى أن يتخذ موقفا مناهضا للحروب. أما الفصول الثلاثة التالية فتبين كيف تناول خبرة الحرب على عدة مستويات : إن الفصل الثانى يناقش زيف مفهوم البطولة الحربية فى رواية «وسام الشجاعة الأحمر»، والفصل الثالث يبين عواقب الحرب وكيف تؤثر فى حياة الناس وذلك من خلال رواية «ماجى : فتاة الشوارع». والفصل الرابع يركز على أنواع الحرب كما تصورها قصص كرين المسماة : الفندق الأزرق - القارب المفتوح - العروس تصل إلى السماء الصفراء - الهولة - الموت والطفل بما يبين تعقيد نفسية الكائن الإنسانى وتأبيه على الفهم، وأن الإنسان أضأل من أن يستطيع الوقوف فى مواجهة الطبيعة. وتلخص الخاتمة أهم النتائج التى انتهت إليها الرسالة.

وترجع الباحثة اهتمام كرين بموضوع الحرب إلى عنصر روائى فى جبلته إذ كان من أجداده من اشتغل بحرفة الجندية فضلا عن الهالة التى تحيط بالموضوع

فى أذهان أمثاله من الشباب (توفى كرين عن تسعة وعشرين عاما). وهو يريد لقرائه أن يدركوا أن البقاء بقيد الحياة ليس بالأمر السهل، فعلى المرء أن يناضل ضد الآخرين أو ضد قوى الطبيعة إذ ليس له خيار سوى هذا.

وتعانى الرسالة ـ مثل رسالة "الحنين إلى الماضى فى روايات جون تشيفر" التى سأنتقل إليها الآن ـ من عيب جدى هو عدم تمكن الباحثتين من اللغة الإنجليزية التى تكتبان بها مما اضطر كاتب هذه السطور إلى مراجعة الرسالتين صفحة بصفحة وتصويب ما تيسر من الأخطاء وهو نذير مقلق يعكس هبوط المستوى العلمى واللغوى بين عدد ليس بالقليل من أجيال الباحثين الشباب.

(٤) الحنين إلى الماضى فى روايات جون تشيفر[٤].

جون تشيفر (١٩١٢-١٩٨٢) روائى أمريكى ولد فى كونسى بولاية ماساثيوستس، والتحق بأكاديمية ثاير ولكنه طُرد منها فاتخذ من ذلك موضوعا لأول قصة قصيرة كتبها . حصل على كثير من الجوائز الأدبية، وتكونت له مدرسة من مقلديه، فى بريطانيا بوجه خاص.

له من الروايات : سجل وابشوت (١٩٥٧) فضيحة وابشوت (١٩٦٤) منتزه بولت (١٩٦٩) فاكونر (١٩٧٧).

ومن المجاميع القصصية : الطريقة التى يعيش بها بعض الناس (١٩٤٣) المذياع الهائل(١٩٦٣) لص منازل ستون هيل (١٩٥٨) العميد وأرملة الجولف (١٩٦٤) قصص جون تشيفر(١٩٧٨). وله مجموعة من الصور القلمية تحمل عنوان «بعض أناس وأماكن وأشياء لن تظهر فى روايتى القادمة» (١٩٦١). وبعد موته ظهرت له قصة متوسطة الطول عنوانها «إيه أى فردوس يلوح هذا عليه» (١٩٨٢).

وقد ترجم له د. نظمى لوقا ـ ذلك المترجم العظيم ـ أقصوصة «جواهر آل كابوت» (نشرت فى مجلة «بلاى بوى» عام ١٩٧٢) فى كتاب «من روائع القصص الأمريكية المعاصرة» تحرير وتقديم ويليام إبراهامز (مكتبة غريب ١٩٨٤).

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول : حياة تشيفر وعمله.

الفصل الثانى : الوحدة فى «سجل وابشوت»

الفصل الثالث : الاغتراب فى «فضيحة وابشوت»

الفصل الرابع : العزلة فى «منتزه بولينت»

الفصل الخامس : الطرد فى «فاكونر»

خاتمة

ببليوجرافيا

وفى المقدمة تقول الباحثة إن تفرد تشيفر يرجع إلى تعدد جوانب عمله. وتكشف رواياته عن أنه أساسا رومانتيكى وأخلاقى إلى جانب كونه مؤرخا مدققا ومحللا نافذ البصيرة. وقد تمكن من أن يحفر اسمه بعمق فى لوحة المشهد الروائى الأمريكى المعاصر وذلك بما أوتى من موهبة وخيال وملاحظة وبراعة فى استخدام اللغة.

وهو يجد مصدر إلهامه الأساسى فى الريف والضواحى إذ تمثل النقاء الذى يفتقده فى المدن الكبيرة. ويتهم الآلة والتصنيع بأنهما شوها الإنسان. لقد غدا الآن عبدا للآلة، ولم يعد لديه وقت للتواصل مع الآخرين، ومن ثم كانت مشاعر الوحدة والنفى التى يرزح تحت وطأتها أغلب الناس فى عالمنا المعاصر.

ورغم أنه لا يعد أعماله أوتوبيوغرافية فإن العنصر الأوتوبيوغرافى واضح فيها، وكذلك خلفيته الأسرية. وشعوره بالنوسطالجيا تجسده كوكبة متنوعة من الشخصيات الروائية، مختلفة من حيث الزوايا الثقافية والاجتماعية والنفسية والوجدانية، ولكنها تشترك فى شعورها بالعزلة والنفى والطرد.

وقد عُرف تشيفر بوصفه لحياة الطبقة الوسطى فى الضواحى الأمريكية حتى لقد دعاه البعض "تشيكوف الضواحى". وتلقى الرسالة ضوءا على حياته ومسيرته الأدبية، فقد كان الحنين إلى الماضى مستوليا عليه لا فى كتاباته وحسب وإنما فى وجوده الإنسانى أيضا.

وتسعى الرسالة إلى استكشاف العالم الشخصى لتشيفر والوقائع والأحداث الكامنة وراء هذا الشعور المخامر بالحنين، مسلطة الضوء على أربع من رواياته.

ويقدم الفصل الأول - بإيجاز - الخلفية السيرية لتشيفر، ثم تكشف الفصول الأربعة التالية عن أنماط الحنين ومستوياته فى عمله وهى راجعة فى العادة إلى الوحدة أو الاغتراب أو العزلة أو النفى؛ فشخوصه فى رواياته الأربع تعانى

بدرجات متفاوتة . من هذه الأمور مما يدفعها إلى التطلع إلى ماضٍ سعيد مفقود، حتى لو كان هذا الماضى من صنع المخيلة أو من نسج الأحلام.

وسلف القول إن الرسالة ـ كسابقتها ـ تشتمل على عدد من الأخطاء اللغوية والطباعية ثم تنبيه الباحثة إليها لتقوم بتصويبها .

(٥) الذاتية والجماعة : سير ذاتية لدوريس لسنج ومرجريت ديراس ولطيفة الزيات[٥].

تتناول هذه الرسالة فن السيرة الذاتية فى إطار ما بعد الكولونيالية، وتفحص العلاقة بين الذات والجماعة عند ثلاث روائيات: بريطانية مولودة فى زيمبابوى، وفرنسية مولودة فى فيتنام، ومصرية. وتبين الرسالة كيف أن سيرهن الذاتية جاءت استجابة لأوضاع ما بعد الكولونيالية (اقتلاع ثقافى أو جغرافى، سيطرة كولونيالية، مقاومة وطنية، قهر سياسى، إلخ..). وتتم قراءة هذه السير من خلال مفهوم «الدنيوية» الذى قدمه إدوارد سعيد بمعنى مادية إنتاج النصوص واستقبالها، من خلال دراسة العالم الذى أنتجت فيه.

وتفحص الرسالة العلاقة بين الممارسة الأوتوبيوغرافية والنظرية ما بعد الكولونيالية، والنقلة من المرجعية الرومانتيكية إلى الذات إلى سيرة ذاتية تتضمن جماعات وثقافات ومجتمعات.

وتكشف الرسالة عن تأثر بكتاب بنديكت أندرسن «الجماعات المتخيلة» (وقد نُقل إلى العربية فى إطار المشروع القومى للترجمة) وفيه يُعرف الأمة بأنها تشكيل سياسى ينبث من خلال جماعات متخيلة من الكتاب والقراء. وينظر أندرسن إلى الرواية على أنها «شكل من التخيل» يقدم وسيلة لتمثيل المجتمع المتخيل للأمة من خلال المقاومة الوطنية للاستعمار. كذلك تفيد الرسالة من مفهوم إدوارد سعيد للهيومانية الديمقراطية كاستراتيجية للإدراج والنقد والمراجعة بما يناهض ميل الهيومانية التقليدية إلى استبعاد المهمشين والمشروطين جنوسة والمقهورين.

وتشترك الكاتبات الثلاث فى كونهن يساريات، من أنصار الحركة النسوية، ومناهضات للكولونيالية، وناشطات سياسيات. وقد كتبن سيرهن الذاتية فى سن متقدمة، مصورات خبرات المراهقة والشباب من منظور الشيخوخة. وسجلت لطيفة الزيات فى مجموعتها القصصية «الشيخوخة وقصص أخرى» تأثرها بتقنية التشظى التى استخدمتها لسنج فى «المفكرة الذهبية». وآثرت الباحثة أن

تختار نماذجها من أعمال مكتوبة باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية لأنها تمثل ثقافات وخبرات كولونيالية، وخطابات سياسية مختلفة، وفى الوقت ذاته تكشف عن وجود توازيات بين الانخراط اليسارى والتهميش والقهر السياسى والاقتلاع لدى الكاتبات الثلاث، ولأنها ـ قبل ذلك ـ تقدم قراءات مختلفة للجماعة.

ويستعرض الفصل الأول من الرسالة تعريفات السيرة الذاتية وتاريخها وتطورها فى الثقافة الغربية وفى الأدب العربى الكلاسيكى.

ويدرس الفصل الثانى الذاتية والمجتمع من خلال كسر شكل السيرة الذاتية وإعادة تركيبه : إن مجلدات لسنج الأوتوبيوغرافية أشبه برواية. وتكتب ديراس نمطا تذوب فيه الحدود بين الخيال والسيرة الذاتية، بين الموضوع والنص، بين المستعمِر والمستعمَر، بين التاريخ والقصة بما يخلق نصا هجينا متعدد الطبقات. أما لطيفة الزيات فتحافظ على أوضاع الرواية وذلك فى سياق سيرة ذاتية غير تقليدية.

والفصل الثالث دراسة لمادية السيرة الذاتية من خلال فحص لتشكيلاتها التاريخية والسياسية والثقافية والآثار التى خلفتها الكولونيالية أو القومية أو تجربة السجن فى العلاقة بين الذات والمجتمع. ومن خلال تجارب المنفى أو السجن تبرز السيرة الذاتية بوصفها ممارسة هدامة تجمع بين المقاومة والهدم.

ويقدم الفصل الرابع قراءات للجماعة فى الأعمال الأوتوبيوغرافية المذكورة أعلاه فى ضوء كتاب بنديكت أندرسن وكتابات إدوارد سعيد وبارثاتشاترجى.

وتنتهى الرسالة بإبراز اختلافات الجماعة والقومية فى الثقافات الغربية وما بعد الكولونيالية منتهية إلى أن النصوص الأوتوبيوغرافية يمكن استخدامها كأداة لتشكيل الهوية القومية حيث إنها تصور أوضاع الانتماء أو الانسلاخ وتسجل تاريخ الأمة، وهو ما يبرز على نحو واضح فى كتابة لطيفة الزيات، وعلى نحو أكثر استخفاء فى كتابات لسنج وديراس.

(٦) الكاتبات المغتربات بالرجوع إلى تسليمة نسرين، ودوريس لسنج، وجين ريس[٦].

هذه رسالة ماجستير تتناول ثلاث كاتبات مغتربات، مختلفات الجنسية، فى ضوء مدرستين من مدارس النقد : نقد النوع gender والنقد النسوى.

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول : «ميبيلا: فترة صباى فى بنجلاديش» لتسليمة نسرين (حيث تناقش الباحثة القهر الواقع على الفتاة طفلة ومراهقة وناضجة، والعنف الذكرى، والحياة الجنسية والرق وإساءة تفسير الدين، والمنفى بدنيا ونفسيا، ووجهة النظر القصصية).

الفصل الثانى: «المفكرة الذهبية» لدوريس لسنج (وفيه تناقش موضوعات القهر الذكرى، والمرأة المتحررة، وعلاقات الآباء والأبناء، والتشظى فى علاقته بالتحليل النفسى، والرحلة نحو التكامل).

الفصل الثالث: «صباح الخير أى منتصف الليل» لجين ريس (وفيه تناقش خيط الافتقار إلى هوية).

خاتمة

هوامش

ببليوجرافيا

وتوضح مقدمة الرسالة الفرق بين الأدب النسوى وأدب المرأة وذلك من خلال مسح تمهيدى ودراسة تحليلية لنقد النوع والنقد النسوى وما مر به هذا الأخير من أطوار وما يمثله من أنماط . فثمة نسوية إسلامية، وأخرى سياسية، وثالثة ثقافية. وتسلط الدراسة الضوء على أثر الثقافة والنوع فى أعمال الكاتبات موضوع الدراسة وكيف أدى بهن القهر الذكرى فى مجتمعاتهن إلى الاغتراب والمنفى.

ويحلل الفصل الأول رواية تسليمة نسرين «ميبيلا : فترة صباى فى بنجلاديش» (١٩٩٨) موضحا ملامح النسوية الإسلامية وكيف يمكن تحليل أعمال نسرين على أنها نتاج نسوية مشغولة بالقهر الواقع على الإناث فى مجتمع ذكرى مما يؤدى بالكاتبة إلى الاغتراب بدنيا ونفسيا.

ويناقش الفصل الثانى رواية دوريس لسنج «المفكرة الذهبية» (١٩٦٢) فى ضوء النسوية السياسية مبينا كيف أن العيش فى عالم حديث مفكك متشظ يدفع بالنساء إلى الوقوع تحت سيطرة الهيمنة الذكرية مما يؤدى - بدوره - إلى اغترابهن. وتتتبع الباحثة اتجاه لسنج النسوى كما يتبدى فى روايتها.

ويقدم الفصل الثالث تحليلا لرواية جين ريس «صباح الخير أى منتصف الليل» (١٩٣٨) وعلاقتها بالنسوية الثقافية، حيث نرى نساء يعيش فى عزلة عن المجتمع يبحثن عن رجال بمكنتهم أن يساعدوهن على التغلب على مشاكلهن. وبحث النساء عن الرجال موضوع أدى بالنقاد إلى وصف ريس بأنها تكتب «أدب المرأة».

وفى أعقاب هذه الدراسة التحليلية النقدية نصل إلى الخاتمة التى تلخص نتائج البحث فى ضوء مدرستى النقد المذكورتين أعلاه.

وتضم الببليوجرافيا عنوانات الروايات الثلاث المدروسة فضلا عن مراجع ثانوية تمثل نماذج من النقد النسوى ونقد النوع رجعت إليها الباحثة.

وأفادت الباحثة من دراسات أساسية فى موضوعها مثل : «الجنس الثانى» (١٩٤٨) لسيمون دى بوفوار، و «السياسة الجنسية» (١٩٧٠) لكيت ميليت، و «وراء الحجاب»(١٩٧٥) لفاطمة رينسى، و «مولود من امرأة»(١٩٩٧) لإدرين رتش.

الهوامش

(١) نقل اللغة المجازية فى ترجمة سميث _ فان دايك لسفر أيوب إلى اللغة العربية نقلا عن نسخة «الملك جيمز» الإنجليزية، رسالة ماجستير لنرمين فوزى إبراهيم تحت إشراف أ. د. محمد عنانى ، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨.

(٢) الحرب فى شعر شعراء بريطانيين من الرجال والنساء مع الإشارة بوجه خاص إلى ولفرد أوين وفيرا بريتن : دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه لأمل حمزة محمد، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عنانى، أ.د. محمد نجم، أ.د. حسن جاب الله، كلية الآداب، جامعة طنطا ٢٠٠٨.

(٣) خبرة الحرب فى قصص ستفن كرين، رسالة ماجستير لرباب حامد عبد الفتاح تحت إشراف أ.د. جمال عبد الناصر، كلية الآداب، جامعة بنى سويف ٢٠٠٨.

(٤) الحنين إلى الماضى فى روايات جون تشيفر، رسالة ماجستير لسماح عادل أحمد، تحت إشراف أ.د. جمال عبد الناصر، كلية الآداب، جامعة بنى سويف ٢٠٠٨.

(٥) الذاتية والجماعة : سير ذاتية لدرويس لسنج ومرجريت ديراس ولطيفة الزيات، رسالة دكتوراه لتحية خالد جمال عبد الناصر ، تحت إشراف أ. د. ملك هاشم، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٧.

(٦) الكاتبات المغتربات بالرجوع إلى تسليمة نسرين، ودوريس لسنج، وجين ريس، رسالة ماجستير لهبة محمد عبد العزيز، تحت إشراف أ. د. ساليناس عبد اللطيف، أ. د. عزة أحمد هيكل، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٨.

من برنارد شو إلى جرترود شتاين

بأى منطق يسوغ الجمع بين هذين الاسمين ـ وهما طرفا نقيض فكرا ومزاجا وتقنية ـ فى مقال واحد ؟ لكن مبرر الجمع بينهما هو أن باحثا بعينه قد خصص للأول رسالة ماجستير، وللثانية رسالة دكتوراة أتيح لى، حديثا، الاطلاع عليهما ومن ثم أردت أن أعرّف بهما تعريفا وجيزا هنا.

أما برنارد شو (١٨٥٦-١٩٥٠) ـ ولا أحسبه بحاجة إلى تقديم ـ فهو أعظم كاتب مسرحى أيرلندى فى القرن العشرين. ولد فى دبلن واشتغل بها موظفا كتابيا ثم بارحها إلى لندن حيث تحول إلى الاشتراكية، وصار عضوا بارزا فى الجمعية الفابية، واشتغل بالصحافة والنقد الموسيقى والمسرحى. وكان صاحب إنتاج مسرحى غزير يضم : الأسلحة والإنسان، كنديدا، تلميذ الشيطان، الإنسان والإنسان الأعلى، الرائدة باربارا، حيرة الطبيب، بيجماليون، قيصر وكليوباترا، بيت القلوب الكسيرة، العودة إلى متوشالح، القديسة جان، إلخ... وحصل على جائزة نوبل للأدب فى ١٩٢٥.

هذا العلم المتوهج فطنة وبراعة وإصرارا هو موضوع رسالة ماجستير للباحث وائل مصطفى الصاوى تحمل عنوان «رؤية برنارد شو الطوبوية نظرية وتطبيقا فى مسرحيات مختارة له»، قدمت إلى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب،

جامعة القاهرة، فى ٢٠٠١، وحصلت على درجة الماجستير بتقدير ممتاز، وكانت لجنة مناقشتها مؤلفة من الأساتذة الدكاترة عبد العزيز حمودة (مشرفا) وأمين العيوطى وعايدة راغب (عضوين).

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول: فاتحة طوبوية _ ضد

الفصل الثانى: إرهاصات طوبوية : السعى وراء الكمال

الفصل الثالث: بيت القلوب الكسيرة ومتوشالح : لونان من الرؤية الطوبوية

خاتمة

ببليوجرافيا

ويرى الباحث أن رؤية شو الطوبوية مفتوحة الأطراف : بمعنى أنها توفق بين الطوبى والطوبى _ الضد انطلاقا من عدم رضاه عن الحاضر ورغبته العميقة فى تجاوزه إلى مستقبل أفضل.

وتتخذ رؤية شو شكلا كونترابنطيا تتقابل فيه النغمات، وينتج التوافق من تنويعاته على ألحانه. إنه ـ بتعبير الناقد الأمريكى إدموند ولسون ـ يخلق «موسيقى أفكار». وعند جون جاسنر أنه يؤلف مسرحياته على شكل ثلاث حركات، كالسوناته.

ويخيّر شو الإنسان بين الفناء والانحطاط فى أعماق طوبى ـ ضد على الأرض بين سماء طوبوية تخلو من الرغبات الجنسية. ويهجو افتتان معاصريه بالرأسمالية وبالديمقراطية وبالإيروطيقية، ولكنه يظل _ بكلماته هو ـ «رائدا فى المسيرة المتجهة قدما للروح الإنسانى». ويستخدم شو تقنيات الميتا دراما والهجاء والملهاة فى تناوله لعالم السياسة، متأثرا فى ذلك بمفكرين وأدباء من طراز أفلاطون وتوماس مور وهـ. ج. ولز وجوناثان سويفت. ومن ثم كتب مسرحيات سياسية جادة إلى جانب فانتازيات مستقبلية مسلية.

ويتسم سعى شو إلى تحقيق الطوبى (أو المدينة الفاضلة) بطابع رومانتيكى تصوفى. إنه بحث عن كمال لا تعصف به الغرائز والانفعالات البشرية. وقد تمكن

من تحقيق توازن رهيف بين ما هو مرغوب وما هو ممكن، وبين الوهم والحقيقة، دون انزلاق إلى العصابية أو القنوط.

ويمكن وصف اتجاه شو بأنه «واقعية طوبوية» تتحرك بين قطبى النفى والإثبات، بين التمرد والقبول.

ولا يغفل شو عن وجود جوانب شريرة فى الطبيعة البشرية تحول دون بلوغ الطوبى ومن ثم يحاول أن يحقق تعايشا بين نواحى النقص فى الإنسان ورؤيته للمدينة الفاضلة. ويؤكد فكرة «قوة الحياة» بوصفها الطاقة المحركة للتطور الخلاق، ودفع الإنسان إلى مستوى أعلى من الوعى والمعرفة والحكمة والحرية والقوة.

كذلك آمن شو بفلسفة تحسين النسل (اليوجينية) وناهض الجبرية الكامنة فى نظرية النشوء والارتقاء عند دارون، ساعيا إلى تمهيد الطريق لظهور نموذج أعلى من الإنسان. وعنده أن الروح خالدة، وأن الكون تحكمه «قوة الحياة».

ومن شو ينتقل بنا وائل الصاوى إلى كاتبة ذات مذاق مغاير تماما هى جرترود شتاين وذلك فى رسالته للدكتوراه المقدمة ـ كسابقتها ـ إلى جامعة القاهرة وقد أشرفت عليها أ.د. عايدة الشعراوى ود. داليا الشيال وحصلت على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى فى ٢٠٠٧. وعنوان الرسالة «سياسات التخريب: الطليعة بعد الحديثة ومشكلات النوع فى مسرحيات مختارة لجرترود شتاين».

وجرترود شتاين (١٨٧٤-١٩٤٦) كاتبة أمريكية ولدت فى ولاية بنسلفانيا. درست علم النفس والطب بكلية راد كليف وجامعة جونز هوبكنز ولكنها آثرت أن تستقر فى باريس حيث انغمست فى الحركات الفنية والأدبية التجريبية. أهم أعمالها: ثلاث حيوات (١٩٠٨) براعم غضة (١٩١٤) حيث حاولت أن تطبق أصول فن التصوير التكعيبى على فن الكتابة، و(أروج كتبها) «السيرة الذاتية لأليس ب. توكلاس» (١٩٣٣). كانت موضع توقير فى باريس وقد غدا بيتها بمثابة صالون للفنانين والكتاب فى فترة ما بين الحربين العالميتين.

ويقول الناقد الأمريكى فردريك ج. هوفمن فى معرض التعليق على مسرحيات شتاين: إنه حتى عندما يظهر أن هناك حوارا تقليديا مألوفا فى هذه المسرحيات، فإن الحوار ليس حوارا مسرحيا إلا فى الظاهر. إنه فى الواقع ساكن وليس له علاقة بالحركة سواء أكانت حقيقية أم متخيلة (هوفمن، جرترود شتاين، ترجمة د. عبد الرحمن ياغى، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٢، ص ٧٧).

تتألف رسالة وائل الصاوى من:

مقدمة: تنظير الطليعة بعد الحديثة : شتاين بوصفها طليعة بعد حديثة.

الفصل الأول: خطاب الدراما الأشبه بمتاهة: الدائرية والميتادراما.

الفصل الثانى: الكتابة ذات التوجه اللغوى: الانعطافة اللغوية بعد الحديثة فى دراما الطليعة.

الفصل الثالث : مشكلة النوع / الجنس الأدبى : الاستراتيجيات بعد الحديثة لتفكيك حقائق النوع / الجنس الأدبى.

خاتمة

ببليوجرافيا

كتبت شتاين حوالى سبع وسبعين مسرحية نشر الكثير منها وقدم على خشبة المسرح أثناء حياتها، ولو قارنا هذه المسرحيات بالمسرحيات التقليدية للاحت غريبة وليست مسرحا على الإطلاق.

وتقدم الرسالة مفهوما دراما «الطليعة بعد الحديثة» - وهو مصطلح من نحت الباحث - مفتاحا لفهم مسرح شتاين. ثمة ثلاثة أصول تسم هذه الدراما: الخطاب الأشبه بمتاهة، والتوجه اللغوى وهو يدنو من النظرية، ومشكلات النوع/ الجنس الأدبى. وتكاد كل هذه العناصر الثلاثة أن تتخلل مسرح شتاين.

وقد وقع اختيار الباحث على سبع مسرحيات لشتاين هى : ما حدث : مسرحية من خمسة فصول ١٩١٣ / أصوات السيدات ١٩١٦/ مسرحية دائرية ١٩٢٠/ أربعة قديسين فى ثلاثة فصول ١٩٢٧ /لابد لهم. من أن يقترنوا. بزوجتهم ١٩٣١ / مسرحية تدعى لا والآن ١٩٣٦/ استمع إلىّ ١٩٣٦.

وينتهى الباحث إلى أن شتاين هى أعظم كاتبة مسرحية أمريكية غير مقروءة (انصب اهتمام الباحثين - إلا فيما ندر - على أعمالها القصصية وسيرتها) وأن مسرحياتها هى خير تمثيل لمسرح الطليعة بعد الحديث الذى سبق مسرح أواخر القرن العشرين.

فى الرواية الأمريكية المعاصرة

«الممارسات السردية للميتاقصة: أنماط قراءة القصة الأمريكية بعد الحديثة" عنوان رسالة دكتوراه مقدمة من نهلة عبد القادر خليل أشرف عليها د.نادية سليمان، د. محمد عنانى، د. نيكولاس بروميل (بجامعة ماسا شوستس الأمريكية) نوقشت فى كلية الآداب بجامعة عين شمس فى ١٧ مارس ٢٠٠٨.

تقع هذه الرسالة فى ٢٧٨ صفحة (بالإضافة إلى ملخص عربى وملخصين باللغة الإنجليزية) وتتألف من أربعة فصول تليها مقدمة، وببليوجرافيا، ويسبقها إقرار بالشكر للمشرفين على الرسالة والمشاركين فى مناقشتها.

يحمل الفصل الأول عنوان: «مقدمة: الميتاقصة وما بعد الحداثية والتاريخ» ويتناول تعريفات الميتاقصة، والميتاقصة وما بعد الحداثية، وما بعد الحداثية والتاريخ.

ويعالج الفصل الثانى رواية دون دى ليلو «الميزان» تحت عنوان «نقد للتاريخ والذاتية» مع عناوين فرعية هى : «الميزان» و «الواقع التاريخى»، «التآمرى والمحتمل»، «أوزوالد والذاتية بعد الحديثة».

وموضوع الفصل الثالث هو رواية جون بارث(*) «رسائل» والمركب بعد الحديث.

(*) انظر عرضا بقلم ولاء عبدالقادر لروايته المسماة «الأوبرا العائمة» في مجلة «آفاق عربية»

أما الفصل الرابع فيتناول رواية توماس بنشون «أرض الكروم» تحت عناوين: الرؤيا لم تعد ممكنة، المرئية التلفزيونية وأمريكا بعد الحديثة.

ونزيد ما سبق بيانا فنقول إن هدف الرسالة هو الإبانة عن معنى الميتاقصة ومغزاها النقدى، خاصة حين تتعامل مع حدث تاريخى، وتتسم سرديتها بالانعكاس الذاتى. ويشترك الروائيون الثلاثة الذين وقع عليهم اختيار الباحثة فى أنهم كتاب أمريكيون يمثلون مرحلة ما بعد الحداثة ويضعون موضع السؤال الطريقة التى نعرف بها الماضى وندركه ويشيرون إلى انبهام الحدود بين التاريخ والخيال.

وقد أحسنت الباحثة صنعا بتخصيص فصلها الأول لتحديد معنى مصطلحها الأساسى: الميتاقصة بوصفها جنسا أدبيا حديثا، وتتبعت نشأتها فى الأدب الأمريكى منذ ستينيات القرن الماضى حتى يومنا هذا. وفى الفصل الثانى ناقشت رواية دون دى ليو «الميزان» (١٩٨٨) وهى تصوير تخيلى لاغتيال الرئيس الأمريكى جون ف. كنيدى على يدى لى هارفى أوزوالد، مبينة كيف أن دى ليلو يستكشف تاريخ تسجيل هذا الحدث ولا يعالج الواقعة التاريخية بقدر ما يعالج المشاكل المعرفية المتصلة بإعادة بناء الحدث التاريخى والمنظور الذى يُكتب منه التاريخ. وتكشف الرواية - من خلال أبنيتها وحبكاتها وأقاصيصها - عن حس دى ليلو النصىّ بالتاريخ وهو من السمات المميزة لقص ما بعد الحداثة.

أما الفصل الثالث فيدرس رواية جون بارث «رسائل» (١٩٧٩) وهى عمل يتسم بالوعى الذاتى والانعكاس على الذات ومحاولة لإبداع رواية يعيد فيها المؤلف كتابة تاريخ شخصيات سابقة من أعماله الأقدم، مازجا بذلك بين التاريخ الأدبى وتاريخه الشخصى. وتناقش الرواية بناءها الخاص ومعناها وأصولها.

ويتناول الفصل الرابع رواية توماس بنشون «أرض الكروم» (١٩٩٠) وهى رواية معنية بالموقف السياسى فى الولايات المتحدة وطغيان الرأسمالية وتفكك اللبرالية والخطر الذى يتهدد الولايات المتحدة فى يومنا هذا من نمو نمط جديد من

= (بغداد) تموز ١٩٨٦. وانظر عن قصته المسماة «دنيازاد» (١٩٧٢) كتاب ماهر البطوطى «الرواية الأم: ألف ليلة وليلة والآداب العالمية» مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٥ وانظر ترجمة لمقالة بارث «أداب الاستنزاف» في كتاب الرواية اليوم، إعداد وتقديم مالكولم براد بري، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥.

الفاشية. ومن الخيوط التى تتناولها الرواية : صعوبة نقل المعرفة التاريخية، وإشكالية السرد التاريخى، وتلاعب وسائل الإعلام بالوقائع، وتقييم للثقافة الجماهيرية من حيث هى أقوى أدوات الرأسمالية وأوسعها تأثيرا.

وقد وفقت الباحثة فى اختيار موضوع يضيف جديدا إلى معرفتنا بهذا الحقل الحديث نسبيا من حقول الدرس الأدبى، حيث إن أغلب الرسائل الجامعية السابقة - فى حقل الأدب الأمريكى الحديث - كانت تتوقف عادة عند فوكنر أو همنجواى أوشتاينبك دون أن تعدو ذلك إلى المشهد المعاصر. ودلت على معرفة بأهم الدراسات السابقة فى الموضوع، وقدرة على التحليل والنقد، كما ضمّنت قائمة مراجعها الأعمال الأساسية والثانوية التى رجعت إليها من كتب ودوريات علمية.

والرسالة مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة (باستثناء بعض هفوات طفيفة) وهى تضيف جديدا إلى المعرفة بموضوعها ومن ثم حصلت على درجة الدكتوراه فى اللغة الإنجليزية وآدابها (التخصص الدقيق: الرواية الأمريكية المعاصرة) بمرتبة الشرف الأولى.

أميتاف جوش
روائى حقبة ما بعد الكولونيالية

شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية انحسار ظل الاستعمار عن كثير من بلدان أفريقيا وآسيا والبحر الكاريبى ودول الكومنولث. واقترن ذلك بمولد أدب يعبر عن حيرة الدول المستقلة حديثا بين ماض استعمارى وحاضر لم تتبلور ملامحه بعد، والبحث عن هوية قومية وثقافية وحضارية مميزة، وهو ما تجلى فى أعمال كتاب من طراز ف.س. نايبول ونادين جورديمر وول سونكا، وفى الأعمال الفكرية والنقدية لمنّظرى هذا الأدب وأبرزهم فرانز فانون وإدوارد سعيد وهومى بها بها وبول جيلروى.

والروائى الهندى المعاصر أميتاف جوش واحد من أبرز المعبرين عن هذه الحقبة المفصلية من تاريخ بلدان العالم الثالث كما جرت العادة على تسميته(*). وتعد روايته المسماة «القصر الزجاجى» (٢٠٠٠) من أهم المساهمات فى الجدل المثار حاليا حول الهوية الثقافية الهندية فى مواجهة الهيمنة الغربية. فالرواية

(*) ثمة مقالة (باللغة الإنجليزية مع ملخص عربى) عنوانها «ما بعد التقسيم: التاريخ والحدود القومية فى أعمال أميتاف جوش» من قلم هند وصفى فى العدد الثامن عشر (١٩٩٨) من مجلة «ألف» (الجامعة الأمريكية بالقاهرة).

فحص نافذ البصيرة لطبيعة الكولونيالية والصراعات الكامنة فى فعل النضال من أجل الاستقلال، ومحاولة تمثل ثقافة أجنبية، والازدواج الوجدانى الذى يجنح بالمرء إلى أن يحب ثقافة مغايرة وأن يكرهها فى آن واحد. فحين تقول إحدى شخصيات الرواية إن الحكم البريطانى للهند لم يكن خاليا من مزايا: إذ أنه قدم عددا من الإصلاحات والمحاكم والسكك الحديدية وغير ذلك من مظاهر التحديث ترد عليها شخصية أخرى بقولها إن هذه المزايا كلها تحتل مكانا ثانويا بالمقارنة بهدف بريطانيا الرئيسى منها وهو استغلال الهند من أجل تحقيق ربح تجارى للإمبراطورية البريطانية. ويدع جوش للقارئ أن يعمل فكره فى هذين الرأيين المتقابلين وأن يتخذ منهما موقفا.

ولد جوش عام ١٩٥٦ فى كلكتا لأب يشتغل فى السلك الدبلوماسى. تلقى دراسته فى مدرسة دون (حيث عاصر روائيا هنديا آخر هو فيكرام سيث وإن كان جوش يصغر سيث سنا، ثم فى كلية سانت ستفن بمدينة دلهى ثم فى جامعة دلهى. وما لبث أن التحق بجامعة أوكسفورد حيث حصل على الدكتوراه فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية. ويبدو أنه بدأ حياته الأدبية بنظم أشعار عرضها على سيث طلبا لرأيه فأشار عليه هذا الأخير بأن يقتصر على كتابة النثر، وهو ما قد كان.

اشتغل جوش محررا وصحفيا بجريدة «إنديان إكسبرس» وعاش فى نيويورك مع زوجته دبورا بيكر (مؤلف كتاب عن الشاعرة الأمريكية لورا رايدنج) وأبنائهما ليلا ونايان. وهو يشتغل كبيرا للمحررين بدار ليتل وبراون آند كمبانى للنشر. وقد دعى لتدريس الأدب المقارن فى جامعة مدينة نيويورك، كما كان أستاذا زائرا فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة هارفرد منذ عام ٢٠٠٥، وينوى أن يعود إلى بلده الهند لكى يستقر بها.

وتشمل أعمال جوش القصصية غير «القصر الزجاجى» : دائرة العقل (١٩٨٩) خطوط الظل (١٩٩٠) كروموزوم كلكتا (١٩٩٥) المد الجائع (٢٠٠٤).

وله عدد من الكتب النقدية وأدب الرحلات والبحوث الأنثروبولوجية أبرزها: فى أرض موغلة فى القدم: التاريخ فى ثياب حكاية رحالة (١٩٩٢) راقصا فى كمبوديا ومطلق السراح فى بورما (١٩٩٨) العد التنازلى (١٩٩٩) الإمام والهندى (٢٠٠٢). ترجم أقصوصة لرابندرانات طاغور «جوع الأحجار» إلى اللغة الإنجليزية

كما نشر العديد من المقالات فى موضوعات مختلفة. وحصل على جوائز كثيرة من الهند والولايات المتحدة وألمانيا آخرها جائزة «بادماشرى» التى منحتها له حكومة الهند فى ٢٠٠٧.

وأحدث رواية لجوش وقد صدرت فى هذا العام (٢٠٠٨) تحمل عنوان «بحر الخشخاش» وهى بمثابة ساجا ملحمية مسرحها سفينة كبيرة تدعى «آيبيس» تقطع رحلة محفوفة بالمخاطر عبر المحيط الهندى لكى تواجه حرب الأفيون التى شنها تجار الصين على الهند فى القرن التاسع عشر. ويضم طاقم السفينة نماذج بشرية متباينة (بحارة، ومسافرون متهربون، وفعلة وحمالون، ومحكوم عليهم بأحكام قضائية مختلفة ، إلخ..)

وتمتد أبعاد هذه المغامرة التاريخية لتغطى حقول الخشخاش الكثيفة حول نهر الكنج، وأعالى البحار الصاخبة، وأزقة الصين وحواريها. ولكن أهمّ ما يهتم له جوش هو بانوراما الشخصيات التى يلخص شقاؤها التاريخ الكولونيالى للشرق وما يحفل به من مآس فردية وجماعية.

ومن روايات جوش التى نالت قسطا كبيرا من اهتمام النقاد رواية "المد الجائع"، وبطلة الرواية باحثة تدرس حياة الدلافين فى الهند تدعى بيا تتعرف على مترجم يدعى كاناى فى أرخبيل ملئ بالغابات فى دلتا نهر الكنج. وثمة صياد يدعى فوكير يقوم بإرشاد بيا إذ تشق طريقها فى النهر، وله زوجة تعمل ممرضة. إن التاريخ الاجتماعى يتداخل هنا مع التاريخ الطبيعى ويبرز افتقار الشخصيات إلى المساواة الطبقية وفرص التعليم. والقهر الاقتصادى يفدح الفقراء تحت وطأته. وفى مؤخرة المشهد حيوانات مفترسة : تماسيح ضخمة لا تكاد تتماز عن الطين الذى تتمرغ فيه، ونمور بنغالية لا تتردد فى مهاجمة البشر. وتتعلم بيا كيف تقرأ صفحة النهر كما لو كان كتابا مفتوحا بأمواجه ودواماته وجيشانه. وتتضمن الرواية ـ كما لاحظ الناقد توم ديفسن (جريدة «ذا سنداى تايمز» ١٣ يونيه٢٠٠٤) ـ إشارات إلى شعر رلكه، صاحب «مراثى قلعة دوينو»، كما تنم على اهتمام باللغة من حيث هى ظاهرة إنسانية. إن الكلام ـ على حد تعبير جوش ـ كثيرا ما يبدو أشبه بـ «حقيبة من الألاعيب» أو «موسيقى الشقاء» ولكنه يملك أيضا القدرة على أن «يعلو فوق ما هو نثرى».

هكذا تدور دراما الرواية بين البحر وسهول البنغال، فى أقصى الساحل الشرقى للهند، حيث أرخبيل من الجزر المتفاوتة حجما : بعضها فسيح والبعض

الآخر ليس أكبر من حاجز رملى، بعضها موغل فى القدم وبعضها قد ظهرلتوه. ليس هنا فاصل حاسم بين الماء العذب والماء الملح، بين النهر والبحر، بل ولا بين اليابسة والماء. ويوغل المد (من هنا كان عنوان الرواية) داخل البر لأكثر من مائتى ميل، وفى كل يوم تختفى آلاف الأفدنة من الغابات تحت الماء، ثم لا تلبث أن تسفر عن وجهها بعد ساعات. ووصول بيا ـ الأمريكية هندية الأبوين ـ وكاناى رجل الأعمال من دلهى يزعج التوازن الحرج لهذه البيئة التى يكافح فيها الفقراء لاستخراج رزقهم من الطين بشق الأنفس ويؤدى إلى كارثة كبرى. لقد جاء كاناى فى زيارة لعمته الأرملة لكى يفحص بعض كتابات خلّفها زوجها وهو راديكالى سياسى مات فى ظروف غامضة على أثر انتفاضة محلية. ويلتقى ببيا فى القطار القادم من كلكتا حيث يعرف أنها جاءت إلى هنا بحثا عن نوع نادر من دلافين النهر. إن الرواية غوص على أعماق غابة أشد إظلاما وأعصى على الاكتشاف من الغابة الطبيعية: غابة القلب البشرى.

ورواية «دائرة العقل» ـ كما كتب عنها الروائى الإنجليزى أنطونى بيرجس ـ أقرب إلى الواقعية السحرية التى عُرف بها كتاب أمريكا اللاتينية، والتى تقلب قوانين المنطق والروابط بين العلة والمعلول رأسا على عقب من أجل الوصول إلى نوع أعمق من الصدق. وهى فى هذا أقرب إلى روايات جابريل جارثيا ماركيث وماريو بارجاس يوسا وسلمان رشدى. إن شخصيات الرواية تظن أنها تسير فى خطوط مستقيمة بينما هى فى الواقع تتحرك فى دوائر، يدفعها أمل غامض ـ حلقات مفرغة كثيرا ما تفرضها الحياة على الفقراء والمهمشين.

وبطل الرواية يدعى ناتشتكابوس، ولكنه يعرف باسم «ألو» وهى كلمة تعنى «بطاطس». سموه بذلك لأن رأسه مكعبرة منتفخة وأكبر حجما مما هو مألوف. ويعمد عمه ـ يدعى بالارام ـ إلى تطبيق مبادئ علم الفرنولوجيا عليه (الفرنولوجيا علم أساسه أن شكل الجمجمة وتضاريسها تدل على خلق الإنسان وعقله). ويكتب بالارام بحثا فى هذا الموضوع يرسل نسخا منه إلى جمعية بومباى للتاريخ الطبيعى وإلى الجمعية الآسيوية فى كلكتا ولكنه ـ يا للغرابة ـ لا يتلقى ردا من أىٍ من الجمعيتين . ويتذكر المرء هنا أبحاث كرتشمر وباربارينى ولومبروزو وغيرهم من العلماء الذين حاولوا دراسة الشخصية الإنسانية (وظواهر انحرافها كالإجرام) من خلال فحص شكل الجمجمة.

لقد شب الو فى قرية بشرقى البنغال تبعد عن مدينة كلكتا بحوالى مائة ميل، فى الجانب الشمالى الشرقى من شبه الجزيرة الهندية. وبالرام يشتغل مدرسا

ويمثل العقلانية فى قرية أناسها غريبو الأطوار تسيطر الخرافة والأساطير على سلوكهم. إنه يؤمن بالعلم ويعد باستور مثله الأعلى. وتقوم حرب ، وتسقط طائرة قرب القرية، ثم يلى الإرهاب الحرب. وتتجه الشكوك، ظلما، إلى أن ألو حاول إحراق القرية فيطارده ضابط لويس يدعى داس. ويفر ألو إلى ميناء . يدعى الجزيرة . فى شرق أفريقيا على ظهر سفينة مهجورة تدعى المريمة يملكها رجل يدعى الحاج موسى. وفى ميناء الجزيرة يعيش ألو مع هنود من بنى جلدته فى مجمع من قرى حضرية الطابع. ويكاد يلقى حتفه حين يسقط عليه بناء ولكنه ينجو. وينتهى به المطاف- مع زندى مدير المجمع وموسس تدعى كولفى وصبى يدعى بوس . فى الحافة الشمالية الشرقية من صحراء الجزائر. ثمة جالية هندية صغيرة تعيش هناك، تضم بعض متخصصين فى الطب، وتحاول أن تفرض ثقافتها الهندية على عرب الجزائر.

وتقدم رواية «كروموزوم كلكتا» أجواء مغايرة أقرب إلى الرواية البوليسية. إننا نلتقى هنا بموظف مصرى ـ يدعى عنتر . يعيش بمفرده فى شقة بمدينة نيويورك، فى مطلع هذه الألفية الثالثة، ويحاول أن يتتبع مغامرات رجل يدعى ل. مرجان اختفى فى كلكتا عام ١٩٩٥ .

ثم نحن نرى كيف تسيطر على مرجان فكرة العثور على الحلقات المفقودة فى تتبع تاريخ البحث فى مرض الملاريا . وثمة بحث من نوع ثالث يقوم به أورميلاروى . وهو صحفى من كلكتا فى عام ١٩٩٥. يبحث فى أعمال كاتب يدعى فولبونى أنتج سلسلة غريبة من القصص كتبها فى ثلاثينيات القرن العشرين ثم حجبها عن الأنظار لسبب غير معروف.

وتدور رواية «خطوط الظل» حول أسرة الراوى فى كلكتا ودكا وعلاقتها بأسرة إنجليزية تعيش فى لندن. إن الصبى الهندى يرسم صورة حية للندن فى مخيلته حتى إنه يتعرف عليها بمجرد وصوله إليها . بعد ذلك بسنوات . ويدرك أن بمقدور المرء أن يخترع أماكن حقيقية داخل رأسه.

ومن بين مجموعات مقالات جوش تبرز المجموعة المسماة «الإمام والهندى» وتضم مقالات عن الشاعر الكشميرى أغا شاهد على والروائى مايكل أونداتجى صاحب رواية «المريض الإنجليزى». إن الكتاب مؤلف من ثمانى عشرة مقالة كتبها جوش على امتداد ستة عشر عاما : من ١٩٨٦ إلى ٢٠٠٢. إنه يترجم هنا نصا

لطاغور، ويكتب مقالتين عن الأنثروبولوجيا الاجتماعية لقرية مصرية، كما يكتب عن التبت وعن إنديرا غاندى. قد تلوح هذا أشتاتا لا صلة بينها، تختلف من حيث الجنس الأدبى والموضوع والمعجم اللفظى ولكن جوش يؤمن بأن «الصلات أعظم أهمية من الانقطاعات» (يتذكر المرء هنا مقولة إ. م. فورستر التى صدّر بها إحدى رواياته : «لا يفوتنك أن تربط بين الأشياء»). وإحدى هذه الصلات بين مقالات الكتاب هى إنها كُتبت فى الفترات التى تخللت كتابته رواياته ومن ثم فهى تمكننا من تتبع اهتمامات المؤلف وأفكاره وكيف اتخذت . فيما بعد . مسارا قصصيا . وينم جوش هنا على اهتمام . لم يزايله قط . بالمواجهات بين الثقافات وأنماط الفكر والشعور وطرق السلوك.

وفى مجموعته المسماة «راقصا فى كمبوديا ومطلق السراح فى بورما» نجد مقالات تندرج تحت باب أدب الرحلات وتضم مقابلات أجراها جوش مع عدد من الأشخاص، كما تلقى أضواء على مجتمعات مغلقة لا يعرف العالم الخارجى عنها سوى النزر اليسير.

وخلال عام ٢٠٠٧ ظهرت لجوش مجموعة مقالات تحمل عنوان «ظروف حارقة: سجل لاضطرابات زماننا». واللحظات المتفجرة التى يتوقف عندها جوش هنا تشمل إعصار تسونامى الذى اجتاح جنوب آسيا، وأحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١، فى نيويورك، والمواجهة النووية بين الهند وباكستان، وتعادل قواهما فى هذا الصدد. وتحمل المقالات . كما يقول ديفد أدلر . ميسم تدريب جوش الأكاديمى، ولكنها تبدو أشبه بمجموعة من القصص القصير الممتع، وذلك بفضل موهبته الأدبية وأناقة أسلوبه وتمكنه الفائق . وهو البنغالى . من الكتابة باللغة الإنجليزية.

على أن أكثر مجموعات جوش تشويقا . بالنسبة للقارئ المصرى على الأقل . هى مجموعته المسماة «فى أرض موغلة فى القدم». والأرض المقصودة هنا هى مصر: فقد عاش جوش فترة من الزمن يقوم بأبحاث أنثروبولوجية فى إحدى قرى الدلتا . ويقول جوش عن الفلاحين: «لم تكن لديهم أدنى فكرة، بصورة مطلقة، عنى: من أنا ولا بماذا أشتغل ولا من أين جئت . لقد كانوا يدرسوننى أكثر مما كنت أدرسهم وكان هذا مدهشا».

وعنوان المجموعة مقتبس من سوناته (١٨١٧) للشاعر الرومانتيكى شلى، عنوانها «أوزيمانديس» وموضوعها تمثال يرتمى فى قلب الصحراء لإمبراطور

مصرى قديم يُعتقد أنه رمسيس الثانى (القرن الثالث عشر قبل الميلاد). وهذا نص القصيدة (من ترجمة د. فايز إسكندر):

لقيت مسافرا من أرض موغلة فى القدم

قال لى : فى قلب الصحراء تنتصب قدمان حجريتان هائلتان

وبلا جسم يعلوهما. وعن قرب منهما، على الرمال،

يرقد وجه محطم، نصف مطمور، تنبئ تقطيبة وجهه

وشفته المجعدة ونظرته الآمرة فى برود

عن أن ناصبهما قد أحسن الاطلاع على تلك العواطف

التى صمدت للزمن، وانطبعت على تلك الأشياء العديمة الحياة،

فيا لليد التى سخرت منها، ويا للقلب الذى غذاها،

«على القاعدة تبدو هذه الكلمات :

«اسمى أو زيماندياس، ملك الملوك.

انظر إلى أعمالى أيها القوى وافقد الأمل !»

وإلى جانب هذا ليس هناك أى شئ. . بل حول التحلل

الذى يبدو عليه هذا الحطام العملاق

تمتد الرمال المهجورة المستوية، جرداء ولا بحدود

بعيدا .. بعيدا

وقد كتب برايان كتلى مقالة عن كتاب جوش هذا فى «مجلة جامعة دنفر» ذكر فيها أن جوش ـ الهندى الذى شبّ فى شرقى باكستان حيث الأغلبية مسلمة والذى ولد فى كلكتا ودرس فى أكسفورد ثم سافر إلى مصر ـ هو الشخص المثالى المؤهل لإخراج مثل هذا الكتاب فهو لا يكتب عن الشرق من منظور أوربى متباعد وإنما يختلط بالفلاحين المصريين ويتناقش معهم، ويخلو من التعصب ضد العرب والإسلام وهو التعصب الذى يسم ف. س. نايبول مثلا.

ويضم *الكتاب* ـ بالإضافة إلى ما سبق ـ انطباعات جوش عن الديانة اليهودية وكنيس (معبد) بن عزرا إلى جانب موضوعات أخرى.



ولا يستأثر هذا الكتاب بكل كتابات جوش عن مصر، فقد ضم كتابه «الإمام والهندى» سبع أو ثمانى مقالات عن إقامته فى مصر، تتناول المواجهة بين إمام مسلم وهندى يدين بالديانة الهندوكية، وبحثا عن «الحسد فى قرية مصرية»، و«مقولات العمل وتوجه الاقتصاد الريفى» فضلا عن مقالة عنوانها «مصرى فى بغداد» (نشرت لأول مرة فى العدد الرابع والثلاثين من مجلة «جرانتا» عام ١٩٩٠) تصور مأساة العمالة المصرية فى العراق وكيف يكدح العامل المصرى هناك ليرسل إلى أهله نقودا يبنون بها بيتا ولكنه لا يعود لكى يسكنه.

ولجوش مقالة عن نجيب محفوظ تحمل عنوان «الملهاة الإنسانية فى القاهرة» (فى العنوان إشارة إلى سلسلة روايات بلزاك التى تحمل عنوان «الملهاة الإنسانية» فى مقابل كوميديا دانتى الإلهية) نشرت بمجلة «ذا نيوريبيليك» فى ٧ مايو ١٩٩٠. ويقول جوش إن روايات محفوظ تشتمل على ملاحظات نافذة عن سيكولوجيا الأبوة، مشيرا إلى ذلك المشهد فى رواية «بين القصرين» حين يدعو السيد أحمد عبد الجواد إليه ابنه فهمى - طالب الحقوق الوطنى - ويطلب منه أن يقسم على القرآن الكريم ألا يشترك فى أى مظاهرات تعرض حياته للخطر فيأبى الابن المطيع - وقد اغرورقت عيناه بالدمع - أن يفعل . ويرى جوش أن محفوظ كان أميل هنا إلى التعاطف مع الأب (فى هذا موضع نظر) وأن الرواية زاخرة بالحنين إلى زمن كان الرجل فيه رجلا، ترتعد لمقدمه فرائص الزوجة والأولاد!

ونعود من حيث بدأنا فنقول إن أميتاف جوش - فى المحل الأول - خير ممثل لحقبة تاريخية بعينها، أو كما يقول بانكاج ميشرا فى مقالة بجريدة «ذا نيويورك تايمز»: إنه واحد من كتاب ما بعد الكولونيالية القلائل الذين «عبروا فى عملهم عن وعى متنام بمطامح الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) وهزائمها وإحباطاتها إذ تسعى ليكون لها مكان فى العالم».

مئويتان

تحل فى النصف الأول من عام ٢٠٠٨ الذكرى المئوية الأولى لمولد شاعر أمريكى من القرن العشرين، والذكرى المئوية الثانية لمولد مصور فرنسى من القرن التاسع عشر.

ففى ٢٥ مايو تحتفل الأوساط الأدبية بمئوية ثيودور رثكى (٢٥ مايو ١٩٠٨ ـ ١ أغسطس ١٩٦٣) وهو شاعر لا نكاد نعرفه فى اللغة العربية إلا من خلال ثلاث صفحات ـ لا أحسبها تسمن أو تغنى من جوع ـ فى الجزء الأول من كتاب الدكتور نبيل راغب «موسوعة أدباء امريكا» (دار المعارف ١٩٧٩).

ولد رثكى فى مشيجان ودرس فى جامعتها قبل أن يحصل على الماجستير فى ١٩٣٦. اشتغل بالتدريس فى عدد من الجامعات (جامعة ولاية بنسلفانيا، جامعة واشنطن بسياتل، إلخ..) كما كان شاعرا مقيما شرفيا فى هذه الجامعة الأخيرة فى الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣.

وأهم دواوين رثكى هى : البيت المفتوح (١٩٤١) الابن المفقود وقصائد أخرى (١٩٤٨) مديح حتى النهاية ! (١٩٥١) الاستيقاظ (١٩٥٧) الحقل البعيد (١٩٦٤) قصيدتان (١٩٦٥) (ظهر هذان الديوانان الأخيران بعد موته) فضلا عن قصائد للأطفال.

وأهم المؤثرات فى شعره هى وتمان، ويتس ، واليوت، وديلان توماس وهو بكنز، وشعراء القصيدة الغنائية الإنجليز فى العصر الإليزابيثى (القرن السادس عشر) . كما أنه أثر ـ بدوره ـ فى عدة شعراء محدثين نذكرمنهم : سلفيا بلاث وجيمز ديكى، وجيمز رايت، وتدهيوز، وشيماس هينى.

يقول عنه الناقد الأمريكى رالف ميلز (الابن) : «إن شعر (روى ثكى) يدفعنا لأن ننظر إلى الأشياء نظرة جديدة، ففى شعره دعوة لنا أن ننضو عن أنفسنا أردية العادات والتقاليد الاجتماعية الثقيلة التى تبلد إحساساتنا بالحياة ونعود إلى بساطة الرؤية والإيمان بقدرة الإنسان» (ميلز، «تيودور روى ثكى»، ترجمة كامل عبد المجيد مجلة الشعر، يوليو ١٩٦٥، ص ١١٥).

ويقول عنه ناقد أمريكى آخر ـ م. ل. روزنتال ـ : «إن الوجود الذى تصوره قصائد رويثكه وجود ذاتى بحت، ومفتاح كل شئ فى هذا الوجود هو كيف يشعر به رويثكه فى داخله وليس فى أى مصدر من مصادر المعانى خارج نطاق نفسه. إن الإحساس الخاص عالم صغير مجنون والمتحدث يستجيب فيه بعنف لكل ما يلمسه» (روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسنى، المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٦٣، ص ٣٥٢-٣٥٣). وجدير بالذكر أن روثكى قد عانى ـ فى فترات مختلفة من حياته ـ من المرض العقلى، شأنه فى ذلك شأن شعراء إنجليز سابقين مثل وليم بليك وكرستوفر سمارت، ومثل معاصريه الأمريكيين سيلفيا بلاث وجون بريمان وروبرت لويل.

فى شعره نضارة رؤية، وروح طفولية لم تحجبها خبرات العمر، كما فى هذه المقطوعة من قصيدته المسماة «الرجل المحتضر» وهى مهداة إلى ذكرى و.ب. ييتس:

مر وقت كانت شجرة واحدة فيه تسرنى

والهواء الطلق يجعلنى أركض كالطفل.

أحب العالم، أريد ما هو أكثر من العالم،

أو الصورة اللاحقة للعين الباطنية.

ينادى الجسدُ الجسد، وتصرخ للعظْمة العظْمة

أموت لأحيا هذى الحياة، وحيدا ولكن غير وحيد

(ترجمة توفيق صايغ)

وننتقل من هذا الشاعر إلى الفنان الفرنسى هونوريه دومييه (٢٠ فبراير ١٨٠٨-١١ فبراير ١٨٧٩) الذى ربما كان معروفا برسومه الكاريكاتورية أكثر مما هو معروف بسائر لوحاته. لقد احتفلت الأوساط الفنية الفرنسية بمرور قرنين على مولده وهو الفنان الذى اشتهر بهجائه لنقائص البورجوازية، وفساد رجال القضاء، وانعدام كفاءة موظفى الحكومة. وأدت به سخريته من الملك لوى فيليب (إذ رسمه على شكل «جارجانتوا» رابليه) إلى سجنه لمدة ستة أشهر فى عام١٨٣٢. وأنتج مجموعة من الرسوم تحمل عنوان «التاريخ القديم» سخر فيها من التقاليد الكلاسيكية الزائفة التى تعوق انطلاق الفنان. وإلى جانب حصاده الغزير من الرسوم الكاريكاتورية (حوالى ٣٩٥٨ رسما) أنتج لوحات أخرى أشد جلالا مثل «المسيح وتلاميذه» و«السامرى الصالح» و«دون كيخوته وسانكوبانزا» (يذكر صلاح عبد الصبور هذه اللوحة فى مسرحيته الشعرية «ليلى والمجنون»). كان من رواد المذهب الناتورالى (الطبيعى) فى فن التصوير، ودعى «ميخائيل أنجلو فن الكاريكاتير»، وله أيضا بعض منحوتات. وقد أصيب بالعمى الكامل فى آخر أيامه، ولكن المصور كورو مد له يد العون، وأنقذه من الفقر المدقع الذى راح يعانيه.

وأهم ما كتب عن دومييه باللغة العربية برنامج خاص (أذيع بالبرنامج الثانى بإذاعة القاهرة) للدكتور نعيم عطية، وأدرجه فيما بعد فى كتابه «خمسة رسامين كبار» (١٩٦٨). ويقول نعيم عطية عنه : «كان يدرس نماذجه عن كثب شديد حتى إننا لنسمع خفقات قلوبها ونرى على قسمات الوجوه والإيماءات والحركات كل خفايا النفوس، النفوس العارية. ومن أخطر ما توصل إليه هو النظرة السيكولوجية النفاذة، والحركة التى تحيا فى أعماله إلى الأبد». وعلى غلاف مجلة «المجلة» (مارس ١٩٦٥) تظهر لوحة «امرأة من الطبقة العاملة» (الغسالة) لدومييه مع تعليق للفنان حسن سليمان. يقول هذا الأخير : «لقد كان دومييه أستاذا فى السيطرة على حدود اللوحة الأربعة ليخلق عمقا داخلها.. أستاذا فى خلق تجويف تعيش أشخاصه فى داخله، ومهما أكدها وجسّمها فإنها تعيش فى ذلك الفراغ تاركة إطار اللوحة ليكون أقرب نقطة إلى عين الرائى».

«أنطونيو وكليوباترا»
فى ترجمة عربية جديدة

حظيت مسرحية شكسبير «أنطونيو وكليوباترا» (١٦٠٦/ ١٦٠٧) بترجمتين عربيتين خلال القرن الماضى : إحداهما من قلم محمد عوض إبراهيم، وهى ترجمة كلما أقللنا من الحديث عنها كان ذلك أفضل، إذ لا معنى ـ ولا بطولة ـ للضرب فى جواد ميت. والأخرى من قلم ذلك الناقد العظيم الدكتور لويس عوض (١٩٦٨) ولكنها ـ على مزاياها الجليلة ـ ابنة عصرها الذى لم تكن الدراسات الشكسبيرية فيه قد بلغت ما بلغته اليوم من مدى بعيد. لهذا كان من المشروع ـ بل المطلوب ـ أن يعمد الدكتور محمد عنانى ـ عميد المترجمين من الإنجليزية وإليها فى يومنا هذا ـ إلى المسرحية ليخرجها (نظما لأول مرة) فى ثوب عربى جديد، يفيد من أحدث ما توصل إليه الشراح والنقاد والمفسرون فى صدد هذا الأثر الفخيم، ويضيف إليه مقدمة وهوامش يبلغ مجموعها حوالى مائتى صفحة من العلم الغزير والتحقيق المدقق والدرس الأدبى العميق.

و«أنطونيو وكليوباترا» مسرحية تعنى العالم كله بما تشتمل عليه من قيم إنسانية عامة وحقائق تاريخية ودلالات فلسفية ونفسية وحضارية تخاطب كل زمان ومكان، ولكنها أحرى أن تكون ذات قيمة خاصة للقارئ العربى فى مصر؛ ذلك أن بطلتها ـ وإن تكن بطلمية ـ قد كانت ملكة لمصر، وقد ملأت الدنيا وشغلت الناس (انظر الفصل الجميل الذى عقده عليها الدكتور محمد حسين هيكل فى

كتابه «شخصيات مصرية وغربية»). وعلاقتها بيوليوس قيصر، ثم بمارك أنطونيو، وانكسارها فى موقعة أكتيوم البحرية فى عام ٣١ ق.م. التى عقدت لواء الزعامة فى العالم القديم لأوكتافيوس قيصر صفحات حافلة بالدروس والمتعة والعظات تناولها كثير من الكتاب والشعراء أقربهم إلى الذهن ـ بطبيعة الحال ـ أحمد شوقى فى رائعته «مصرع كليوباترا» التى نقلها إلى الإنجليزية ج. آريرى ثم الدكتورة جانيت عطية (انظر كتاب د. أحمد عتمان ـ مؤلف مسرحية «كليوباترا تعشق السلام» ـ عن كليوباترا بين بلوتارك وشكسبير وشوقى، وانظر فصلا لإدوار الخراط ـ ابن الاسكندرية ـ عن كليوباترا بين شكسبير وبرنارد شو وشوقى).

والمسرحية تمثل شكسبير فى مرحلة النضج وقد استحصدت قواه واستوت على سوقها وبلغ من التمكن من صنعة المسرح الشعرى أبعد الآماد وغاية ما يطمح إليه شاعر إلا أن يكون من طبقة شعراء المسرح الإغريقى العظام، أو من طبقة كورنى وراسين. ومع أنه يلتزم ما يشبه الحياد ـ شأن الفنان الحق ـ فى تصوير هذا الصراع الذى غيّر من خريطة العالم القديم فى القرن الأول قبل الميلاد فإنه يتعاطف مع مليكة مصر تعاطفا واضحا، ويفى مزاياها من أنوثة وذكاء وبراعة حقها دون نقصان، بل هو يجعل منها امرأة شجاعة تؤثر أن تنتحر بلدغة الثعبان عن أن تساق أسيرة ذليلة فى موكب نصر قيصر. وهى محبة متفانية فى حبها، صاحبة لذة متهالكة على لذاتها، وامرأة فيها كل سلائق بنات جنسها من قوة وضعف، وإقدام وإحجام، وصفاء رؤية وخداع للنفس، وحب وكراهية وغيرة. ولكنها ـ قبل ذلك كله ـ رمز إنسانى عام للصراع بين الواجب والعاطفة، وهمزة وصل بين عالم الحب وعالم الحرب، وشخصية مأسوية ضخمة الأبعاد تعلو ـ مع حبيبها أنطونيو ـ على مستوى الأفراد العاديين ممن تضطرب بهم مسالك الحياة من رجال ونساء.

وترجمة محمد عنانى، الصادرة عن الهيئة المصرية للكتاب فى أواخر ٢٠٠٧، تنقل إلى العربية هذا كله. وقد رجع فيها المترجم إلى عدة طبعات للمسرحية صادرة فى الفترة ما بين ١٩٠٦ ـ ٢٠٠٥، كما رجع إلى نقاد بريطانيين وأمريكيين وأوربيين كثيرين يمتدون عبر أكثر من ثلاثة قرون بدءا بالدكتور صمويل جونسون فى إنجلترا القرن الثامن عشر إلى برادلى فى مطلع القرن العشرين وولسون نايت وكاترين بلسى ونورثروب فراى وجانيت أولمان ومايكل نيل وولتر أوكشوت ومابنار ماك ولوسى هيوز ـ هاليت وغيرهم وصولا إلى عام ٢٠٠٦، دون أن يغفل

كولردج ـ أوائل القرن التاسع عشر ـ فى الطريق. وفى مقدمته التى تعد فى حد ذاتها وثيقة نقدية وبحثية على قدر كبير من القيمة يتناول مسائل من قبيل النوع الأدبى للمسرحية، ومصادرها، وبنائها، وتاريخها على خشبة المسرح، مع توجيه عناية خاصة إلى النقد النسوى الذى يتناول شخصية كليوباترا ومن داروا فى فلكها فى هذه الدراما التاريخية العاتية.

ويوضح عنانى المنطق الجدلى الذى يحكم المسرحية بما تقيم من مقابلات بين المواقف والشخصيات ومجاورة بين الجد والهزل. إن الاسكندرية تقوم هنا فى مواجهة روما ـ اللذة فى مواجهة الواجب ـ ويستمد شكسبير مادته من «سير» بلوتارك و «إنيادة» فرجيل و «بطلات» أوفيد، كاسرا الوحدات الأرسطية، أو المنسوبة إلى أرسطو مع بعض التحريف، إذ يتنقل حرا بين الزمان والمكان والأحداث. ويعقد عنانى مقارنة بين مسرحية شكسبير هذه ومسرحية دريدن «كل شئ فى سبيل الحب» (لها ترجمة عربية بقلم د. جمال الدين الرمادى) على نحو ما فعل ت. س. إليوت وف. ر. ليفيس وغنيمى هلال وسعد جمال الدين وآخرون. ويحل المسرحية فى مكانها من التراث بالإشارة إلى مسرحيات أخرى عالجت شخصية كليوباترا لفلتشر وماسنجر وصمويل دانيل وروبير جارنييه، بحيث تتخذ المسرحية موقعها إزاء خلفية من التراث الكلاسيكى وتراث الفكر الهيومانى المسيحى فى عصر النهضة الأوربى. ويحرص المترجم على الدقة المتناهية فى النقل : فالصور الشعرية تترجم كما هى أو من خلال أقرب معادل عربى لها، والنثر يترجم نثرا والنظم نظما. هذه هى المسرحية الرابعة عشرة التى يترجمها عنانى لشكسبير وصدرت بعدها ترجمته للملهاة «زوجتان مرحتان من وندسور» مما يتيح لأبناء هذا الجيل ـ قراء «وأدباء» ونقاداً ورجال مسرح ـ أن يروا شكسبير كاملا غير مبتسر، قد برئ من عيوب الترجمات السابقة وأخطائها فى النقل أو تخلفها عن متابعة أحدث اتجاهات النقد أو قصورها عن الارتفاع، نثراً ونظماً، إلى ذرا الأصل.

مقالات مترجمة

حول القراءة

حول قيمة الكتب

لو أننا فكرنا فى كل برامج الإذاعة الموجودة، أو فى كل الأفلام الموجودة، لوجدنا أن عددها بالغ الضخامة. ولكننا فى أى وقت بعينه، لا نستطيع أن نسمع إلا ما يتصادف أن يكون على الهواء فى تلك اللحظة. ولا نستطيع أن نرى سوى الأفلام القليلة التى تُعرض فى منطقتنا. إننا من الناحية العملية لا نملك كبير خيار. ولكننا فى جميع الأوقات نملك قدرا يكاد يكون غير محدود من مواد القراءة نستطيع أن نختار من بينها. ومن الغريب أنه كلما ازدادت قراءاتنا، زاد ما أمامنا كى نقرأه؛ لأننا حينما نقرأ أنواعا مختلفة من الكتب، تغدو اهتماماتنا أوسع. وإذ نقرأ مزيدا من الكتب لكاتب بعينه، نزداد استمتاعا به. وإذ نقرأ الكثير حول موضوع معين، نجد ذلك الموضوع يستولى علينا على نحو متزايد. إن الإذاعة والأفلام ليست أكثر فاعلية أو أقل فاعلية من الكتب. وإنما هى لا تسعى إلى أداء نفس المهام. إنها تفعل أشياء مختلفة، ولكل منها فاعليته الخاصة.

القراءة الخلاقة

القسم الأول

القراءة الخلاقة على نوعين: (١) استخلاص نتائج من وقائع مقروءة (٢) تطوير فكر المؤلف على نحو من الأنحاء.

إن قدرتنا على استخلاص النتائج علامة على مدى استطاعتنا أن نفكر تفكيرا مستقلا. إن الوقائع التى قرأناها قد تسقط من الذاكرة بسرعة، ولكن أفكارنا عن الموضوع تجنح إلى أن تلازمنا. وعلى ذلك فمن المهم أن نتعلم التفكير المستقيم واستخلاص نتائج صائبة مما نقرؤه.

وتطوير فكر المؤلف هو النوع الثانى من أنواع القراءة الخلاقة. إن الالتقاء بالوقائع والأفكار فى كتاب يشبه بعض الشئ الالتقاء بالناس. فهما يحفزاننا على التفكير والشعور، تماما كما أن محادثة شخص من الأشخاص تحفزنا إلى التفكير والشعور والكلام.

وأحيانا تكون استجابتنا للكتاب مسألة شعور أساسا. نحن جميعا نقرأ بعض الأشياء على هذا النحو. وقصص المغامرات تولد فينا شعورا بالانفعال، والصور الملهوية تولد فينا شعورا بالتسلية. وإن وصفا لمحاكمة عن جريمة قتل فى الصحيفة قد يولد فينا شعورا بالاستبشاع. وهذا النوع من القراءة خلاق بمعنى

من المعانى. فنحن نضع أنفسنا ، بصورة كاملة، فى الأحداث الموصوفة إلى حد نشعر معه وكأننا نسهم فيها فعلا . إن كلمات المؤلف تستدعى فينا مشاعر الغضب والخوف والحب وغير ذلك من الانفعالات.

ويقوم الممثل بهذا النوع من القراءة الخلاقة عندما يلعب دورا فى مسرحية. إنه يضع نفسه مكان الشخصية ويتخيل الطريقة التى يتكلم بها ذلك الشخص ويتصرف. وعلى هذا النحو ذاته، فإننا إذا أضفنا خيالنا الخلاق إلى خيال المؤلف وذلك من طريق أن نمثل تخيليا رواية أو مسرحية أو قصيدة، وجدنا أن فهمنا لها قد ازداد زيادة كبيرة.

القسم الثانى

وفى مناسبات أخرى نستجيب لأفكار المؤلف من طريق التفكير أكثر مما نستجيب من طريق الشعور. وربما كان خير سبيل لتحقيق ذلك هو أن نفكر فى المؤلف على أنه شخص يتحدث إلينا. نستطيع أن نستمع إليه كما كنا خليقين أن نفعل لو أنه فى الغرفة معنا يتحدث عن الشعر أو التاريخ أو علم التربية المدنية أو العلم. ليكن الموضوع ما يكون، أو لتكن معرفة المؤلف به ما تكون، فإننا نستطيع دائما تقريبا أن نصله بخبرة شخصية تجعله أكثر واقعية فى نظرنا. يجمل بنا أن نحاول ربط كل قراءتنا بمثل هذه الخبرة. نستطيع أن نفكر فيما يقوله المؤلف، ونقرر ما إذا كنا نتفق مع أقواله وآرائه أو لا نتفق. فإذا لم نتفق، وسعنا أن نحاول إخباره بالسبب فى كوننا نظنه على خطأ. وفى كلا الحالين، نستطيع أن نفكر فى رد مناسب نرد عليه به. إن هذا التبادل التخيلى للأفكار بيننا وبين المؤلف يجعل أفكاره أشد وضوحا فى نظرنا. وعندما نمضى فى القراءة، قد نعثر على وقائع تدعم النتائج. إن القراءة الخلاقة لا تزيد من فهمنا لمعنى المؤلف فحسب، وإنما أيضا تجعل الوقائع التى حصلناها من الكتاب أيسر على التذكر.

بل إننا نستطيع أن نكون أشد أصالة ولا نكتفى بالرد على أفكار المؤلف، وإنما نضيف إليها أفكارا جديدة من عندنا. يجمل بنا دائما أن نحاول أن نحمل من قراءاتنا لا ما يقوله المؤلف فحسب، وإنما أيضا بعض الأفكار الخاصة بنا عما يقوله.

القسم الثالث

ويخلق بنا أن نذكر خطرا من الأخطار الممكنة التى تنطوى عليها القراءة الخلاقة. ففى كثير من ميادين الفكر لا نعرف ما يكفى للقيام بكثير من التفكير

السديد الأصيل. وفى هذه الميادين لن يسعنا أن نستخلص نتائج خاصة بنا أو أن نضيف إلى فكر المؤلف. نستطيع فقط أن نحاول تفهم معنى ما قاله المؤلف، ولا يجمل بنا أن نكون آراء خاصة «فطيرة». كذلك يجمل بنا أن نتجنب «الوثوب المتسرع إلى النتائج»، حتى فى الميادين التى نعرفها.

بديهى أننا نستمتع بقراءة الكتب بطريقة سلبية، مثلما نستمتع بمشاهدة مباراة لكرة القدم من الخطوط الجانبية للملعب. بيد أننا عندما نقرأ بطريقة خلاقة، نستمد تلك المتعة الحادة التى تواتينا عندما نمارس اللعبة بأنفسنا. إنما القراءة الخلاقة سر بهجة القارئ الجيد بالكتب.

ما الفن

لن أعرّف الفن ولكنى سأسأل نفسى عن علة وجوده، وأحاول أن أتبين ما إذا كان يدين بأصله إلى هدف اجتماعى، أو إلى حاجة تعهد متعتنا الجمالية، أو ما إذا كان نبع من دافع للتعبير هو دافع وجودنا ذاته.

إن عراكا قد ظل مستمرا، لمدة طويلة، حول عبارة «الفن للفن» التى يلوح أنها قد ساءت سمعتها بين قسم من النقاد الغربيين. ومن علامات تردد هذا المثل الأعلى التقشفى أن المتعة فى حد ذاتها كان يُنظر إليها على أنها خطيئة. بيد أن كل تطهرية إنما هى رد فعل، ولا تمثل الحقيقة فى جانبها السوى.

الفن

الطبيعة الاجتماعية للفن

إن بعض الناس - المؤمنون بالفن لأجل الفن - خليقون أن يقولوا إن قيمة العقيدة أو الصورة أمر منّبت الصلة، تماما، بمعناها، ويدعون أن الأمر الوحيد ذا الدلالة، جماليا، هو المنطق الغامض الذى لا نستطيع أن نطلق عليه وصفاً، وإن أمكننا التعرف عليه بوصفه الصفة التى تفرق الشعر عن النظم، أو اللوحة عن مجرد التمثيل. وشخصياً أعتقد أن هذا تطرف فى الموقف. فلست أعتقد أن الإنسان يمكن أن يكون فنانا عظيما، حقاً، إذا لم تشتمل لوحاته لا على السحر الجمالى الخالص فحسب، وإنما أيضاً على اتجاه ما - من نوع سخى واسع النطاق - إزاء جوانب مهمة من الحياة البشرية. ولو لم يكن الفنانون غير خالقين لمنطق بصرى، لكان من الممكن أن نهملهم كتأثير فى الاتجاه الذى ينمو فيه المجتمع. ولكنهم ليسوا كذلك. إن القوة الجمالية طُعم يحمل - حين يُتقبل - كل أنواع التعليقات على الحياة، مما يحيط بالفنان، وتتقحم - شاء أم أبى- على عمله. وبالنسبة للأجيال اللاحقة، قد يكون هذا بلا أهمية نسبياً. ولكن بالنسبة لمن يعيشون فى نفس الزمان والمكان ، فإن هذا «المعنى» المتقحم هو ما يشكل جانبا كبيرا من أهمية الفنان.

إن أغلب تصوراتنا الخاطئة عن الفن تنبع من افتقار إلى الاتساق فى استخدام كلمتى «الفن» و«الجمال». ويمكن أن يقال إننا لسنا متسقين إلا فى إساءة استخدامهما. إننا دائما نفترض أن كل ما هو جميل فن، أو أن كل فن جميل، وأن ما ليس جميلا ليس فنا، وأن القبح هو نفى الفن. وهذا التوحيد بين الفن والجمال كامن عند جذر كل الصعوبات التى نلاقيها فى تذوق الفن. وحتى لدى الناس الذين لهم حساسية حادة إزاء الانطباعات الجمالية عموما، فإن هذا الافتراض أشبه برقيب لا شعورى فى حالات معينة لا يكون الفن فيها جمالاً. ذلك إن الفن ليس، بالضرورة، جمالا. ومهما كررنا ذلك أو قلناه بطريقة صخابة، فإننا لا نكون مسرفين. وسواء نظرنا إلى هذه المشكلة تاريخياً (باعتبار ما قد كانه الفن فى عصور الماضى)، أو من زاوية علم الاجتماع (باعتبار كنه الفن، فعلاً، فى تجلياته اليوم فى كل أنحاء العالم) لوجدنا أن الفن كثيرا ما كان، أو كثيرا ما يكون، شيئا لا يتمتع بجمال.

كيف تستخدم الكتب

استخدم كل كتاب بقدر ما هو ضرورى لأن تأخذ منه ما تريده لا أكثر، وخصص وقتك بحكمة بحيث تتمكن من الحصول على الأفضل من كثير من الكتب، بدلا من الحصول على الأقل حيوية من قليل منها.

إنك قد تقرأ كتابا من ألفه إلى يائه . وقد تدرسه متعلما كل المعلومات التى يشتمل عليها، على نحو كامل ومنهجى. وقد تتصفح كتابا فتحصل فقط على فكرة عامة عن محتوياته دون أن تأبه للتفاصيل. وقد تمر بعينيك على كتاب فلا تقرأ إلا تلك القطع [التى تشوقك].

عن الشعر فى الكلمات(*)

اللغة شعر متحجر، أو ، بمعنى آخر، فإنه لا يجب أن نبحث عن الشعر الذى قد لا يمتلكه شعب من الشعوب إلا فى كلماته، أو أعرافه الشعرية وتقاليده ومعتقداته. وكثير من الكلمات المفردة هى ـ فى حد ذاتها ـ قصائد مركزة، ذات مخزونات من الفكر الشعرى والصور الموجودة فيه. افحصها وستجد أنها قائمة على قياس عميق ما بين الأشياء الطبيعية والأمور الروحية، جاعلةً هذه تصور وتضفى بنية باقية على تلك. ربما كانت الصورة قد غدت رثة وعادية الآن وغدت ميراث الجميع كليةً، بحيث لا تبدو أفضل كثيرا من قول متداول. ومع ذلك فإنه ذلك الذى كان أول من تبين العلاقة، وابتدع الكلمة الجديدة التى تعبر عن ذلك، أو أضفى على كلمة قديمة لم تُستخدم قط إلا على نحو أدبى هذا المعنى الجديد والمجازى، هذا الرجل قد كان ـ بالدرجة الخاصة به ـ شاعرا، أى صانعا للأشياء التى لم تكن موجودة من قبل، وما كانت لتوجد إلا من أجله، أو من أجل شخص آخر له قوى مساوية. إن أول من أضفى على تلك الكلمة اليونانية التى تعنى «ذلك الذى يبقى لكى يعرض على نور الشمس ويحكم عليه به» معناها الخلقى الذى يفيد «مخلص»، «صادق» أو كما نقول أحيانا «شفاف»، هل يمكن أن ننكر عليه

(*) تنقص هذه الترجمة بعض العبارات لم أتمكن من استكمالها لضياع الأصل الإنجليزى منى.

شعور الشاعر وعينه؟ نحن على يقين من أن كثيرا من الرجال قد حدقوا فى سلاسل جبال إسبانيا المسننة، قبل أن يدعوها المرء «مناشير»، وهو الاسم الذى تُعرف به الآن: «سيراموربنا» أو «سيرانيفادا». ولكن ذلك الرجل نحت خياله على شكل كلمة ستبقى ما بقيت التلال الباقية التى سماها كذلك.

لقد قال: «لكى نحصل على المعنى الكامل لأى كلمة، يجمل بنا فى البداية أن نقدم لأذهاننا الصورة البصرية التى تُشّكل معناها الأول». أى نصيحة جديرة بالإعجاب هنا! ولو اننا فقط عودنا أنفسنا على القيام بهذا، فأى زيادات كبيرة فى الدقة والقوة ستحصل عليها كل اللغة التى نتكلمها، والتى يتكلمها الآخرون معنا! وكم من المرات سيغدو ذلك الذى هو غامض الآن واضحا على الفور! وكم ستتميز الحدود والتخوم لذلك الذى كثيرا ما يكون الآن مختلطا أشعث! وإنه لمن العسير أن نقيس كمية الطعام للخيال، فضلا عن الأرباح التى يصيبها الذهن، والتى ستتيحها لنا مراعاة هذه القاعدة الوحيدة. ولأوضح هذا بمثال أو مثالين.

إنك تتحدث عن أحد الأشخاص على أنه «ذو نزوات» إذا كان مليئا بـ «النزوات». ولكن ما النزوات على وجه الدقة؟ إن «الكبرياء» من كلمة CAPRA أى «عنز». ولئن كنت قد راقبت عنزا، فستكون قد لاحظت كم هى مفاجئة وغير متوقعة وعصية على التفسير تلك الوثبات والطفرات، المتجهة إلى الأمام حينا، وجانبا حينا آخر، التى تنغمس فيها. وعلى هذا فإن «النزوة» حركة للذهن، غير قابلة للتفسير، وغير قابلة للحساب مسبقا، كطفرات العنز. أفلا تكون الكلمة - إذا فُهمت على هذا النحو - أكثر تنميقا مما كانت عليه من قبل ذلك؟ أو ليس ثمة ربح حقيقى فى حماسة وحيوية الانطباع الذى نحصل عليه بهذه الطريقة ؟

ر. ترنش

من «عن دراسة الكلمات»

حول قراءة الشعر

القسم الأول

في العصور السالفة لم تكن القصص تروى نثرا بل شعرا. وكانت الكلمات التى صُنعت منها، إلى جانب كونها مرتبة بطريقة تروى القصة على نحو واضح وفعال، توضع هى ذاتها بحيث تتدرج فى النموذج الغنائى الذى ندعوه إيقاعاً. أضف إلى ذلك أن هذه القصائد الباكرة كثيرا ما كانت تُغنى أو يُترنم بها. إن الناس الذين كانوا يستمعون إلى هذه القصص عن الانتصارات فى الحرب، أو عن موت الأبطال فى المعركة، كثيرا ما كان يستولى عليهم الإلهام إلى الحد الذى يجعلهم يمثلون الأحداث على نحو ما كانت تُروى، أو يتصايحون ويرقصون مع الموسيقى. كانت للشاعر القدرة على أن يجعلهم يشعرون بالشجاعة أو المرح، وعلى أن يدفعهم إلى الجنون أو الدموع. وبالرغم من أن الشعر اليوم قلما يُغنى، فإنه ما زالت لدى الشاعر القدرة على إثارة الانفعالات. والوسائل الرئيسية التى يستخدمها هى: جاذبية القصة التى يرويها أو الفكرة التى يطرحها، وصوت الكلمات التى ينتقيها، والترتيب الإيقاعى الذى يبنيها به، والصور التى يستخدمها.

إن كثيرا من القصص ما زال يُروى شعراً. ومن بينها نجد أن «سيدة البحيرة» و«هياواثا» و «إيفانجلين» أمثلة مألوفة لكثيرين منا. و «جثمان جون براون»

قصيدة قصصية محبوبة أحدث عهداً. وفى القصائد التى من هذا النوع نجد أن عنصر القصة هو، أساساً، ما يؤثر فى انفعالاتنا.

ولكن أصوات الكلمات المفردة للقصيدة، تحركنا هى الأخرى، بمثل ما أن عواء الريح، وصوت بوق، وقرع طبلة تثير فينا مشاعر متنوعة. الأصوات العالية، الأصوات المنخفضة، الأصوات الغريبة، الأصوات الحادة، الأصوات الباعثة على الضيق. هذه كلها يستخدمها الشعراء ببراعة لكى يتلاعبوا بانفعالاتنا. وحتى فى ذلك الطراز من الشعر الذى لا يروى فيه المؤلف قصة، وإنما يتحدث عن نفسه فحسب - عن حبه وكراهيته وآماله ومخاوفه ووطنه _ ينتقى كلمات من شأنها أن توّلد نتائج معينة.

القسم الثانى

تعتمد الخاصة الغنائية للشعر على الإيقاع. فبفضله نستطيع أن نستظهر الشعر عن ظهر قلب على نحو أيسر كثيرا من استظهار النثر. والإيقاع على أنواع كثيرة. فكما يتنوع الأسلوب فى الكتابة النثرية لكى يناسب الموضوعات المُعالجة، تُستخدم فى الشعر إيقاعات مختلفة فى قصائد مختلفة، أو حتى فى نفس القصيدة، لكى تلائم أنواعا مختلفة من الفكر والشعور.

ومن طريق الصور يستطيع الشاعر أن ينقل أفكارا ويثير انفعالات على نحو أقوى حتى من استخدامه للأصوات والإيقاعات. إن الصور تجعل الأفكار تحيا. فالشاعر بيرنز يوصل معنى حياً إلينا عندما يقول إن حبيبته «أشبه بوردة حمراء اللون حمراء». وكبلنج يصور لنا نوعا خاصا من سماوات الليل عندما يكتب أن النجوم «تتوهج على الزرقة المخملية». وسوق بونى يغدو واقعيا فى نظرنا عندما يتحدث ييتس عن عازف الكمان وهو يعزف، وعن القوم وهم «يرقصون مثل موجة من أمواج البحر».

وفى قراءتنا للشعر يجب أن ندعه يُوّلد فينا انطباعه الخاص. ولكى نعطيه الفرصة الكاملة لتحقيق ذلك، يجب أن نقرأ الشعر بصوت مرتفع. إن القراءة الصامتة تستطيع أن تعطينا القصة أو الفكرة المعبر عنها والصور. ولكن صوت النظم المنطوق حين يقع على الأذن هو وحده الذى يستطيع أن يظفر لنا بأكمل استمتاع بنوعية كلمات الشاعر، وملائمة إيقاعاته وتشويقها.

وظيفة الأدب(*)

إن السؤال الذى يدور حول وظيفة الأدب، ذو تاريخ طويل، فهو يمتد فى العالم الغربى من أفلاطون حتى الوقت الحاضر. وهو سؤال لا يثيره الشعراء أو محبو الشعر بطريقة غريزية، لأن مثل هؤلاء يعدون «الجمال المبرر الوحيد لوجوده» كما قال إمرسن ذات مرة. إن السؤال إنما يطرحه النفعيون والأخلاقيون، أو الساسة والفلاسفة، أو قل ممثلو قيم أخرى خاصة أو الحكام المتأملون قيما أخرى. إنهم ليتساءلون: ترى ما جدوى الشعر؟ لمن جدواه؟ وإنهم ليطرحون هذا السؤال بكل أبعاده الاجتماعية أو الإنسانية. وعندما يواجه الشاعر وقارئ الشعر الغريزى هذا التحدى يضطران بوصفهما مواطنين مسئولين أخلاقيا وفكريا إلى أن يقدموا إجابة مسببة للمجتمع. إنهم يفعلون هذا فى قطعة من «فن الشعر». إنهم يكتبون دفاعا أو اعتذارا عن الشعر: وهذا هو المعادل الأدبى لما يسمى فى اللاهوت: «الاعتذاريات». ولما كانوا يكتبون مستهدفين هذه الغاية، ولهؤلاء النظارة القادمين، فإنهم يلحون على "فائدة" الأدب أكثر مما يلحون على عنصر «الامتاع» فيه. ومن ثم فقد يكون من اليسير لغويا اليوم أن نعادل بين «وظيفة» الأدب وعلاقاته الخارجية. غير أنه منذ الحركة الرومانسية فصاعدا قدم الشعراء إجابة مختلفة،

(*) العنوان من وضعى (م. ش. ف.).

عندما تحداهم المجتمع، وهى الإجابة التى يدعوها أ س. برادلى «الشعر للشعر».
ويحسن أصحاب النظريات صنعا إذ يتركون مصطلح «وظيفة» يقوم بكل الجانب «الاعتذارى». وبهذا المعنى الذى نستخدم به الكلمة نقول إن للشعر كثيرا من الوظائف الممكنة، ولكن وظيفته الأولى والأساسية هى الإخلاص لطبيعته الخاصة.

حياة الفكر فى القرنين السابع عشر والثامن عشر(*)

شاعت مفارقة من أغرب مفارقات التاريخ أن تكون الفترة التى راح فيها الطغاة الصلفون يذرعون أرجاء الأمم الأوروبية فترة إنجاز ثقافى ضخم، ومهما يكن من أمر فإنه بالنسبة لمن يفهم القوى الكامنة التى كانت تعمل فى هذا العصر وفى العصور السابقة، لا يلوح التقدم الثقافى للقرنين السابع عشر والثامن عشر غامضا بصفة خاصة. بديهى أن الحكام المطلقين لم يكن لهم فضل فيه. وبالرغم من أن قلة منهم، كفردريك الأكبر، أدلت بدلو فى الفلسفة والعلم، فإنه ما كان بمقدور أحدهم أن يوصف، على وجه الدقة بأنه راع للعلم. والأحرى أن التقدم الثقافى لعصرهم كان راجعا إلى عوامل ناشئة عن الحركات الاقتصادية والثقافية الأساسية فى التاريخ الأوربى منذ نهاية العصور الوسطى. والأمثلة المميزة لذلك هى تأثير عصر النهضة، وزيادة رخاء الطبقات المتوسطة والأدنى منها، واتساع الآفاق الثقافية التى ولدتها المعرفة الجديدة بالأراضى البعيدة والشعوب الغريبة.

ومنجزات الفلسفة والعلم فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، بالإضافة إلى الاتجاهات الجديدة الناشئة عنهما، تمثل ما يعرف عادة بالثورة الثقافية. غير أن الحديث عن هذه الثورة وكأنها حدث لا سابقة له فى سجل الإنسان يفضى

(*) العنوان من وضعى (م. ش. ف).

إلى تصور خاطئ للتاريخ. ففى مناسبات عدة، قبل ذلك، حدثت تطورات مضت إلى مثل هذا الحد البعيد فى قلب طرق التفكير القديمة، مثلما فعل أى من مكتشفات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر. ويمكننا أن نجد أمثلة على ذلك فى نزعة الإصلاح الجذرى والفردية عند السوفسطائيين فى أثينا القرن الخامس، وفى الآثار المحركة بعمق لإحياء الوثنية والنزعة الدنيوية فى أواخر العصور الوسطى. ومع ذلك فقد كانت الثورة الثقافية للقرنين السابع عشر والثامن عشر أوسع مدىً، بعض الشئ، من أى من هذه الهزات السابقة. وربما كانت نتائجها أعظم دلالة بالنسبة لجيلنا.

العلم فى القرنين السابع عشر والثامن عشر

مولد العلم الحديث:

فى كل تاريخ المدنية والثقافة ربما كان أكثر انتصارات الذهن الإنسانى لمعانا تلك العملية العقلية المعروفة باسم العلم. فالعلم، الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بكل من الدين والفلسفة، يمثل جهد الإنسان ـ من طريق دراسة الأشياء المادية ومعالجتها- لفهم الكون والتحكم فيه لمنفعة الإنسان.

وقد ولد العلم الحديث فى قلب ما يسمى بعصر النهضة. ويمكن تحديد تاريخ بدايته، على أكثر الأنحاء ملائمة، بنشر ثلاثة كتب علمية عظيمة، كلها يفصل بين الواحد منها والآخر سنتان. وقد كان أولها هو كتاب كوبرنيكوس عن دورات الأجسام السماوية الذى نشر عام ١٥٤٣، وقد ذكرناه فى الفصل الثالث والعشرين. وثانيها كتاب فيساليوس عن تركيب الجسم الإنسانى فى نفس السنة، وثالثها كتاب كاردانوس الموسوم بـ «الفن العظيم» . ويعنى به الجبر . وقد نشر فى ١٥٤٥.

كوبرنيكوس :

وقبل عصر النهضة كانت النظرية المقبولة عن الكون . كما نعلم . هى أن الأرض تقف بلا حراك عند مركزها، على حين تدور النجوم والكواكب حول

الأرض. وبالرغم من أن قلة من الفلاسفة القدماء قد ذهبت إلى أن الأرض تدور حول الشمس، فإن هذه الفكرة كانت تعد، عموما، مغرقة فى الخيال. غير أنه فى عام ١٥٤٣ ما لبث كوبرنيكوس - وهو فيلسوف وطبيب ورياضى بولندى - أن أثبت ذلك بما لا يدع مجالا لأى شك معقول. وإذ أثبت هذه النقطة، أضعف أيضا - ضمنا _ أغلب الفلسفات الكونية والدينية التى كانت تقوم على النظرية القديمة. وقد خلق، بمعنى من المعانى، سماء جديدة وأرضا جديدة. وكان على تفكير الإنسان الغربى أن يمر بتغيير عميق نتيجة لذلك. ومن الطبيعى أن تستثير نظريته معارضة زعماء الدين فى كل مكان _ البروتستانت بما فيهم لوثر وكالفن، والكاثوليك - لأن متضمنات هذه النظرية الجديدة كانت تهدد بتقويض طرق التفكير القديمة المألوفة.

الفلك: جاليليو ونيوتن

كان جاليليو جاليلى (١٥٦٤- ١٦٤٢) فلكيا عظيما ككبلر. غير أنه على حين انصب عمل كبلر، أساساً ، على الفلك، تركز عمل جاليليو، أساساً، على علم الطبيعة التجريبى. وقد كان جاليليو، على سبيل المثال، هو الذى اكتشف مبدأ التأرجح المنتظم للبندول وقانون الأجسام الساقطة.

وقد اهتدى جاليليو - منذ وقت مبكر - إلى تفسير كوبرنيكوس حركات الأجسام السماوية ، ولكنه تردد فى إعلان هذا على الملأ بسبب المعارضة الشعبية والدينية التى لاقتها أفكار كوبرنيكوس. ومهما يكن من أمر، فإنه - بتحريض من كبلر - أعلن أخيرا تقبله للنظرية الجديدة، والأهم من ذلك أنه قام بعدد من الاكتشافات - مستخدما المجهر الذى لم يكن قد اخترع إلا حديثا - أكدت نظرية كوبرنيكوس. كذلك أدرك تعدد النجوم الثابتة، الذى لم يكن يحلم به أحد، وقام بمراقبة حريصة لأقمار المشترى.

وفى ١٦١٠ نشر جاليليو اكتشافاته الفلكية فى كتيب يسمى «الرسول النجمى». وحياة العلماء ولكن زعماء الدين حزنوا إذا لاح أن متضمنات اكتشافاته تلقى بظلال الشك على التفسير الدينى التقليدى للكون. وما لبثت المعارضة الدينية لنظام كوبرنيكوس أن أنجبت شهداء لقضية العلم، أبرزهم جيوردانو برونو الذى حرق عام ١٦٠٠ على عمود، جزاء هرطقاته العلمية. والآن اشتعلت نيران المعارضة لجاليليو. وفى ١٦١٦ استدعى إلى روما، وحذر من اعتناق نظرة

كوبرنيكوس أو تدريسها. ولبعض الوقت راغ جاليليو من القضية، ولكنه فى ١٦٣٢ نشر «محاورة عن النظامين الأساسيين للكون» طرحت الحجج المؤيدة والمعارضة للنظام الكوبرنيكى. وبالرغم من جهود جاليليو حتى لا يكون متحيزا، فقد برهن هذا الكتاب على نظرية كوبرنيكوس، ومن ثم دعى جاليليو أمام محكمة التفتيش، وطلب إليه أن يسحب كلامه، وسجن لمدة قصيرة، ثم أرغم على العيش فى عزلة خارج فلورنسا. ولكن حياته أنقذت. وفى السنوات العشر التالية استمر فى دراساته العلمية - تحت إشراف محكمة التفتيش - وأسهم فى المعرفة إسهامات جديدة.

وقد تمثلت ذروة دراسة الفلك فى أعمال السير إسحق نيوتن (١٦٤٢-١٧٢٧) فى إنجلترا. وكان نيوتن عالم طبيعة بالإضافة إلى كونه فلكيا. ولكن شهرته الأساسية تنبع من تقريره القاطع لقانون الجاذبية وتطبيقه على حركات الأجسام السماوية. وقد بلغ هذا بأعمال كبلر وجاليليو مرحلة الاكتمال فى ذلك الميدان. اكتشف كبلر قوانين حركة الأجرام، واكتشف جاليليو قانون الأجسام الساقطة. وقد جمع نيوتن بين هذين الاكتشافين، وصاغ قانون «الجاذبية» أو الثقل الذى يكمن تحت كل من قانون الأجسام الساقطة والتجاذب بين الأجسام السماوية ثم مضى يطبق نظريته أولا على حركة القمر، ثم على الكون بأكمله. وأمكنه أن يبين أن سلوك الكواكب يمكن أن يشرح، رياضيا، بنفس الصيغة التى تصف سقوط تفاحة إلى الأرض. وتضمن هذا أن القوانين التى تحكم الظواهر الطبيعية على سطح الأرض تعمل بنفس الطريقة فى الكون كله. وقد بيّن عمل نيوتن - عموما - أن الكون بأكمله - بما فى ذلك الأرض - تحكمه قوانين طبيعية يمكن أن توصف بمصطلحات رياضية.

وقد كان هذا إيذانا ببلوغ الثورة الكوبرنيكية _ النيوتونية ذروتها فى الفكر الإنسانى. فبدلا من أن يغدو العالم مركز الكون، غدا مجرد نقطة فيه. وبدلا من أن يطيع الكون ذاته نزوات إله متقلب، غدا آلة تحكمها قوانين لا تتغير قط. وما لبث الإنسان الذى لم يعد أهم شخص فى الكون، وإنما هو الشخصية الأساسية فى المسرحية الملحمية للخلق والخطيئة والخلاص، أن غدا مجرد مسافر على كوكب صغير يدور حول نجمة من الدرجة الرابعة. لقد كان ذلك مذلا، ولكن الإذلال لم يكن قد انتهى بعد.

التقدم فى الرياضة :

وما كان يمكن لكثير من هذا التقدم أن يتيسر لولا الامتداد والتفصيل الثابتين للرياضيات. فبعد كارلانو كانت ثانى عبقرية رياضية تظهر هى رينيه ديكارت (١٥٩٦- ١٦٥٠) الذى نجح فى الجمع بين الهندسة والجبر من أجل خلق الهندسة التحليلية. ووضع هذا أداة ذهنية جديدة جليلة بين أيدى العلماء. وسرعان ما انضاف إليها التفاضل والتكامل الذى بلغ به جوتفريد فلهلم فون لبنتز (١٦٤٦ـ ١٧١٦) وإسحق نيوتن ـ وكلاهما يعمل مستقلا عن صاحبه ـ مرحلة الكمال.

علوم الحياة. علم وظائف الأعضاء :

وفى الوقت ذاته فإن تقدم العلم فى ميدان الفلك والعلوم الطبيعية والرياضيات كان يواكبه تقدم آخر يوازيه فى اللمعان لعلم الكائنات الحية. وكان جابريلو فالوبيوس (١٥٢٣ ـ ١٥٦٢) قد دفع إلى الأمام عمل فيساليوس. وفى نفس السنوات التى كان جاليليو فيها يعمل فى ميدان الطبيعة، وديكارت فى الرياضة، كان وليم هارفى (١٥٧٨-١٦٥٧) يقوم بدراسات فى التشريح وعلم وظائف الأعضاء طوّرت عملهما. وقد استخدم هارفى مجهرا لملاحظة الدورة الدموية فى جنين الفروج. وباستخدامه الأربطة بيَّن أن الدم يتدفق بعيدا عن القلب فى الشرايين، ونحوه فى الأوردة. ومن طريق هذه التجربة وغيرها انتهى إلى أن الدم يتدفق بصفة دائمة "كأنما فى دائرة" ونشر هذه النتيجة فى كتابه الموسوم بـ «رسالة فى التشريح عن حركة القلب والدم» (١٦٢٨). ولم يكن هارفى يعرف، على وجه الدقة، الطريقة التى يمر بها الدم من الشرايين إلى الأوردة. وتحقق اكتشاف نظام الشعيرات الدموية على يدى مارشيلو مالبينى (١٦٢٨-١٦٩٤) وهو إيطالى.

المنهج العلمى :

وثمة تطور آخر ذو دلالة فى نمو العلم هو تعريف المنهج العلمى وقد كانت الشخصيتان الرئيسيتان فى هذا الميدان هما فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) ورينيه ديكارت.

كان بيكون ـ وهو معاصر لشكسبير، وأعلم رجل فى إنجلترا فى عصره ـ أول منظّر حديث عظيم للعلم. وفى كتابه الموسوم بـ «الأورجانون الجديد» (١٦٢٠)

أعلن أن المنهج الحقيقى للعلم هو المنهج الاستقرائى الذى يتضمن جمع الحقائق وإطلاق التعميمات على أساسها. كذلك رأى بيكون المنافع التى يستطيع العلم أن يحققها للنوع الإنسانى، وصور كتابه المسمى «أطلانطيس الجديدة» (١٦٢٧) دولة فاضلة يستخدم فيها مجتمع دائم التحسن اكتشافات العلم. وكان يرى أن العلم هو أداة سيادة الإنسان على الطبيعة.

وعبر بحر المانش (القنال الإنجليزى) كان ديكارت هو الآخر يتأمل معنى العلم. وإذ رفض الوقوف عند حدود منطق أرسطو، والاعتماد على الفلاسفة المدرسيين، سعى إلى إقامة منهج شامل للتفكير العلمى رسم خطوطه فى رسالته الموسومة بـ «حديث عن المنهج» (١٦٣٧). ومن رأيه أن الرياضة هى مفتاح المنهج العلمى. ولكن ثورة ديكارت على الفلسفة المدرسية كانت ذات أهمية كبرى لتطور المنطق والفلسفة فضلا عن العلم.

مولد العلوم الاجتماعية :

ولا يقل دلالة عن تقدم العلوم الطبيعية تطبيق مبادئ العلم على دراسة الحيوان الإنسانى ومؤسساته. ذلك أنه على حين كان الفلكيون وعلماء الطبيعة يكشفون النقاب عن أسرار القانون الطبيعى فى الكون الطبيعى، وعلماء الحياة يخطون أولى الخطوات ذات الدلالة نحو فهم علمى للحياة وقوانينها، كان رجال آخرون - نستطيع أن نسميهم علماء الاجتماع - يبدءون فى تطبيق مناهج العلم ومتضمناته على دراسة الظواهر الاجتماعية والسياسية.

وقد فحصنا فى الفصل الخامس والعشرين أفكار علماء السياسة العظماء من ماكيافيلى إلى هوبز ولوك وروسو، وفحصنا فى الفصل الثانى والعشرين كبار علماء الاقتصاد من بودان إلى آدم سميث. غير أن كل هؤلاء المفكرين كانوا - بمعنى معين - علماء بقدر ما هم فلاسفة سياسيون واقتصاديون، يسعى كل منهم إلى اكتشاف القوانين الطبيعية التى تحكم المؤسسات الإنسانية. ويجمل بنا أن نتذكر أن عملهم يشكل جزءا لا يتجزأ من عقلانية القرن السابع عشر والثامن عشر، ويحمل علاقة وثيقة بتقدم العلم. ومن المحقق أن عمل هؤلاء "العلماء الاجتماعيين" المبكرين يؤكد العلاقة الوثيقة التى تقوم بين كل مناطق الحياة العقلية، علمية كانت أو غير علمية.

والحق أنه، فى مواضع معينة من الفكر «العلمى» أو «التجريبى» النامى للقرنين السابع عشر والثامن عشر، بينما كانت متضمنات العلم واضحة كان من الصعب

أن نطلق اسما على التفكير حينذاك، وأن نصفه بأنه علمى أو اجتماعى بالمعنى الصارم لهاتين الكلمتين. وهذا ينطبق، مثلا، على بنية كاملة من التفكير الذى نستطيع أن نصفه بأنه «إنسانى النزعة».

وقد نشأت النزعة الإنسانية للقرن الثامن عشر، مباشرة، من إنسية عصر النهضة، باهتمامها بالإنسان وصفاته الإنسانية. وكذلك كان ثمة علاقات معينة بينها وبين الحالات النفسية الاستبطانية لما يعرف بـ «عصر الباروك» الذى تلى عصر النهضة فى الأدب والفن والموسيقى، وهو ما سنصفه توا. ولكنها كانت أقرب إلى العلم منها إلى إنسية عصر النهضة، أو استبطانية الباروك.

وهكذا فإنه على حين جذبت النظرية السياسية والاقتصادية انتباه أكبر عدد من المفكرين الاجتماعيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، كرس أيضا قسم كبير من التفكير لغير ذلك من أوجه الوجود الإنسانى. فنجد على وجه الخصوص أن فتح آسيا وافريقيا وأمريكا قد منح زخما لكثير من المناقشات عن الشعوب والثقافات غير الأوربية، ولعدد من المجهودات الرامية إلى تعميمات جديدة معينة عن طبيعة الإنسان وحل مشاكله.

وخلال هذا التفكير تغير المفهوم السائد للطبيعة الإنسانية من المفهوم المسيحى القديم للإنسان ككائن شرير خاطئ آثم إلى مفهوم يعده ذا كرامة، عاقلا، يستطيع أن يختار بين الخير والشر. وهكذا فإن المثل الأعلى لعصر النهضة عن الفرد المستنير ازدهر فى الاعتقاد العقلانى - الإنسانى النزعة، فى القرن الثامن عشر، القائل بأن كل فرد قد منح بالطبيعة "حقوقا لا تنقل"، والاعتقاد بأن البشر قادرون على التفكير وعلى توجيه سلوكهم. فالإنسان حر، بصفته الفردية وصفته الجماعية، طبقا لما يمليه الذكاء أو العقل. وقد كان هذا الإحساس بكرامة الإنسان، بدوره، مسئولا عن اتجاه جديد إزاء الخارجين على القانون، والمجانين، والفقراء. وكانت النتيجة التطبيقية لهذا موجة من الإصلاح القانونى وإصلاح السجون.

العالم الحديث

إن عملية التاريخ حركة مستمرة دائمة التدفق. فطوال التاريخ كله، لم يحدث قط خروج حاد جارف على الماضى. وما هو كائن اليوم قد نشأ مما كان بالأمس. وتاريخ الأمس قد نشأ من تاريخ ما قبل أمس.

إن العالم الحديث نتاج للماضى ومن الصعب أن نقرر، على وجه الدقة، متى اتخذ العالم الذى نعيش فيه صوره ونظرته المميزة، ولكن هناك عدة أسباب وجيهة للاعتقاد بأن هذا قد حدث فى القرن ونصف القرن الواقعة بين ١٧٠٠م و ١٨٥٠م. فقد شهدت هذه الفترة عدة تغيرات عميقة ذات دلالة فى مجرى الحضارة، فى كل من مجتمع الأطلنطى وحضارات الهند والشرق الأقصى. ومن هذه التغيرات انبثق العالم الحديث.

وفى حضارة الأطلنطى كان من أكثر الأحداث دلالة النمو السريع للعلم الحديث الذى كان يضرب بجذوره فى عصر النهضة. وقد كان هذا الوجه من أوجه حضارة العالم الغربى أحد تلك الأوجه التى تفرق بينه وبين كل الحضارات الأولى فى جميع العصور. وثمة وجه آخر لا يقل عن ذلك دلالة وبعد أثر هو الثورة فى الحياة والمؤسسات السياسية التى شهدت، فى أغلب دول الغرب، نهاية الحكم المطلق فى الحكومة، وقبول الفلسفة السياسية الجذرية للدستورية. كذلك شهدت هذه الفترة ميلاد القومية ونموها السريع، وأول تجارب حريصة على أفكار الديمقراطية وممارستها. وفى هذه الفترة أيضا بدأت سلسلة التغيرات الدرامية فى طرق الصناعة، وتنظيم الحياة الاقتصادية التى تدعى الثورة الصناعية.

وقدر لهذه الثورات الثلاث، الذهنية والسياسية والاقتصادية، أن تغير بعمق من ظروف حياة أغلب شعوب مجتمع الأطلنطى. وقد أمدتنا بالملامح الكبرى المميزة للمدنية التى نعيش فى ظلها.

الكلاسيكية فى الفن والأدب

على قدر ما كان ثمة هدف واحد يسود الفن والأدب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر كان هذا الهدف هو الرغبة فى استعادة أو الاحتفاظ بروح اليونان وروما القديمتين . وقد ناضل فنانو الثورة الذهنية وكتابها من أجل محاكاة النماذج الكلاسية. واختاروا عناوين وخيوطا كلاسية لكثير من أعمالهم وزينوها، كلما كان ذلك ممكنا، بإشارات إلى الأساطير القديمة. ولما كانوا يأسون على دمار الحضارة القديمة على يد «المسيحيين الهمج» فقد عجزوا عن أن يجدوا كثيرا من القيمة فى المنجزات الثقافية للقرون التالية. وكانوا يحتقرون، بصفة خاصة، العصور الوسطى بوصفها ليلة طويلة من الظلمة الهمجية. ولا ريب فى أن أغلبهم

قد كان بحيث يتفق مع روسو فى ملحوظته القائلة إن الكاتدرائيات القوطية كانت «عارا لمن وجدوا فى أنفسهم الصبر على بنائها». وفى كل هذه الاتجاهات كان رجال الثورة الثقافية يقتفون أثر أصحاب النزعة الإنسانية. وكان الإخلاص لمنجزات الأقدمين الكلاسيـة واحدا، على الأقل، من العناصر المهمة فى ثقافة عصر النهضة التى لم تكن قد ماتت بعد. ومع ذلك فينبغى ألا ننسى أن كلاسية القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن بحال من الأحوال تطابق تماما كلاسية أصحاب النزعة الإنسانية. لقد كانت ـ كقاعدة ـ أشد إغراقا فى العاطفية، وادعاء الضخامة، والشطط. أضف إلى ذلك أنها كانت أقل إخلاصا، حيث إنها كثيرا ما كانت تستخدم لتمجيد الحكام الكلبيين وتابعيهم المتسمين بالفساد والنزق. وأخيرا فربما كانت الكلاسية قد صارت الآن موضوعا أقل عالمية مما كانت عليه فى عصر النهضة. فقد سعى عدد من كبار فنانى القرنين السابع عشر والثامن عشر وكتابهما إلى الهروب من أثرها كليةً.

وقد كشف تاريخ الأدب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر عن اتجاهات مشابهة تماما لتلك التى نجدها فى الفن. وكان أشيع مثل أدبى أعلى هو الكلاسية التى لم تكن، عموما، تعنى محاكاة مدروسة للأشكال الكلاسية فحسب، وإنما أيضا عبادة مخلصة للعقل كنهج فى الحياة، على افتراض أن الإغريق والرمان كانوا عقلانيين قبل كل شئ. وبالرغم من أن الكلاسيكية لم تقتصر على أى بلد واحد فإن مركزها الرئيس كان فرنسا.

وتمتعت إنجلترا هى الأخرى بنمو ثرى للجهد الأدبى على الأسلوب الكلاسى. وكان أول أستاذ عظيم لهذا الأسلوب، عند تطبيقه على الأدب الإنجليزى، هو الشاعر البيورتانى المشهور جون ملتن (١٦٠٨-١٦٧٤). وقد كتب ملتن، زعيم الفلاسفة فى الثورة البيوريتانية، الدفاع الرسمى عن قطع رأس تشارلز الأول. وفيما بعد شغل وظيفة سكرتير اللغات الأجنبية فى كومنولث كرومويل. وتكاد كل كتاباته أن تكون قد صيغت فى التعبيرات الغنية والجليلة للموروث الكلاسى، على حين أن كثيرا من كتاباته الأقل شأنا يدور حول موضوعات مستقاة من الأساطير اليونانية. ولكن ملتن كان بيورتيانيا بقدر ما كان كلاسيا. فلم يكن بمستطاعه أن يتخلص تماما من الفكرة القائلة بأن لب الجمال هو الأخلاق. ومسرحيته المسماة «كومس» تنتهى بهذا التنبيه الصارم: «أحب الفضيلة، فهى وحدها التى تمنحك الحرية». أضف إلى ذلك أنه كان مهتما بالمشاكل اللاهوتية اهتماما عميقا.

وأعظم أعماله «الفردوس المفقود» مركب للعقائد الدينية فى عصره، وملحمة جليلة للعقيدة البروتسانتية . ولكن بالرغم من الحقيقة الماثلة فى أن ملتن كان بيوريتانيا، فإن آراءه فى هذا العمل كانت تختلف كثيرا عن عقائد كلفن. فخيوطها الأساسية هى المسئولية المعنوية للفرد، وأهمية المعرفة كأداة للفضيلة. والفردوس يتكرر فقدانه فى الحياة الإنسانية بقدر ما يسمح الإنسان للهوى بأن يتغلب على العقل فى تقرير مجرى أفعاله. كذلك ضرب ملتن بالعقيدة الكلفينية عرض الحائط فى كتابه المسمى Areopagitica الذى ربما كان أبلغ دفاع عن حرية الكلام فى اللغة الإنجليزية.

وقد بلغت الكلاسية فى إنجلترا ذروتها أثناء القرن الثامن عشر فى شعر ألكزندربوب (١٦٨٨ ـ ١٧٤٤) وفى كتابات عدد من أساتذة النثر. وكان بوب هو المدافع الكبير ـ فى ميدان الشعر ـ عن العقائد الميكانيكية والإلهية لعصر التنوير. وفى أعماله التى من قبيل "مقال عن الإنسان" و "مقال فى النقد" عبر عن الرأى القائل بأن الطبيعة تحكمها قوانين لا تتغير، وأنه يجب على الإنسان أن يدرس الطبيعة ويتبعها إذا أراد أن يجلب أى شئ شبيه بالنظام إلى الشئون الإنسانية. وقد كان كبار أساتذة النثر الذين كتبوا تحت تأثير الكلاسية هم الصحفيين وكتاب القصص الرائجة : دانيل ديفو (١٦٦٠-١٧٣١)، والكاتب الساخر جوناثان سويفت (١٦٦٧-١٧٤٥)، والفيلسوف الشاك ديفيد هيوم (١٧١١-١٧٧٦)، ومعاصره المثالى الأسقف بركلى (١٨٦٥ ـ ١٧٥٣) ، والمؤرخ إدوارد جبون (١٧٣٧ـ١٧٩٤) صاحب كتاب «اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها».

كذلك كان عصر الكلاسية فى النثر الإنجليزى هو الفترة التى شهدت منشأ الرواية الحديثة. وقد كان هذا الشكل الأدبى الجديد مسبوقا، إلى حد ما، برواية دانيل ديفو المسماة «روبنسن كروسو»، وهى حكاية خيالية تقوم على مغامرات ملاح جنحت سفينته وقضى خمس سنوات على جزيرة مهجورة قرب ساحل شيلى. ولكن الرواية الحديثة بمعناها الحق، وبما لها من حبكة منمقة ـ إن قليلا أو كثيرا ـ عن السلوك الإنسانى والتحليل النفسى للحياة والحب، إنما تنبع من أعمال صمويل رتشاردسن (١٦٨٩-١٧٦١) وهنرى فيلدنج (١٧٠٧-١٧٥٤). ففى. نشر رتشاردسن روايته المسماة «باميلا أو مكافأة الفضيلة» وهى سجل ملفوف فى صلف لمحاولات المسترب إغواء خادمته الفاضلة. وبعد ذلك بتسع سنوات جاء فيلدنج بروايته المسماة «تاريخ توم جونز» التى حياها بعض النقاد بوصفها أعظم

رواية فى اللغة الإنجليزية. وهذه الرواية الغنية بعنصر الفكاهة والوصف الزاهى للطبائع والعادات تتحرر من إغراق أعمال رتشاردسن فى العاطفية. وقد ألهمت روايات رتشاردسن وفيلدنج عددا لا يحصى غيرهم، لا فى إنجلترا وحدها وإنما على ظهر القارة الأوروبية أيضا.

وفى مطلع هذا الفصل عرفنا أن الفلسفة العقلانية والميكانيكية لعصر التنوير كانت متبوعة بثورة رومانسية عبرت عنها، أولا، تعاليم روسو. ولنلاحظ الآن أن تطورا يكاد يكون مماثلا حدث فى ميدان الأدب. فحوالى سنة ١٧٥٠ بدأ رد فعل ضد الذهنية والشكلية النفاجة اللتين يشتمل عليهما الموروث الكلاسى. وما لبثت مجموعة من الكتاب أن أخذت تتطلب الآن عودة إلى البساطة والطبيعية مع تقليل الاهتمام بالإنسان كمخلوق عقلانى، وزيادة الاهتمام بغرائزة ومشاعره. ولم يعد يُعد من العار على الشاعر أن يبدى العطف، أو يكشف عن أى انفعال آخر من أعمق انفعالاته. ينبغى أن يحكم القلب الرأس، على الأقل فى كل الحالات الخاصة بالمشاكل الحيوية لسعادة الإنسان. ولم تعد الطبيعة تُعد آلة أوتوماتيكية باردة وإنما صارت تعبد بوصفها تجسيدا للجمال والجلال والسحر، أو تبجل تبجيلا رقيقا بوصفها منبعا للحماية والعزاء. لم يعد الله الآن مجرد علة أولى وإنما صاروا يطابقون بينه وبين الكون بأكمله، أو يُعبد ، صوفيا، بوصفه روح الطبيعة. وكان هناك عنصر آخر فى المثال الرومانتيكى هو تمجيد الرجل العادى تمجيدا كثيرا ما يقترن بتعاطف سخى مع الضعفاء والمقهورين. وبالرغم من أن بعض هذا الاحترام لصغيرى المكانة كان متضمنا فى نزعة عصر التنوير الإنسانية، فإن أغلب قادة تلك الحركة لم يكونوا يكنون كبير احترام للجماهير. أما الآن فتحت تأثير الرومانسية صار الراعى والفلاح البسيطان يعترف بهما فى الأدب اعترافا حرما منه طويلا.

وبالرغم من أن الرومانتيكية الأدبية كانت ترجع بجذورها فى فرنسا إلى الأعمال المغرقة فى العاطفية كـ «إميل» و «هلواز الجديدة» لروسو، فإن الحركة ظفرت بأكبر تطور حى لها فى بريطانيا العظمى وألمانيا. ومن بين الشعراء الرومانتيكيين، أثناء القرن الثامن عشر، كان هناك فى بريطانيا توماس جراى (١٧١٦-١٧٧١) مؤلف «مرثية كتبت فى فناء كنيسة ريفية» و - إلى حد ما - أوليفر جولد سميث (١٧٢٨ - ١٧٧٤) الذى مجدّ البراءة الريفية لأوبرن «أجمل قرية فى السهل». على أن أكثر هؤلاء الشعراء جميعا أصالة هو الاسكتلندى روبرت بيرنز

(١٧٥٩-١٧٩٦). ففى شعره البسيط المنظوم باللهجة المحلية وجد الشعور الرومانتيكى بالطبيعة، والتعاطف مع الرجل العادى، أجمل تعبيرعنهما. وليس هناك كاتب قد دعا، أكثر منه، إلى الرفق بالأشياء الضعيفة على هذه الأرض، أو ملأ العالم مثله باحترام عميق لأولئك الذين يكدحون فى سبيل كسب عيشهم. أضف إلى ذلك أن بيرنز كان فريدا بين شعراء عصره فى جمعه بين شجن غير عادى ولمسة رقيقة من الفكاهة. وكان يتمتع بتلك الموهبة النادرة: موهبة كونه مخلصا، على نحو مفعم بالعاطفة، دون غلو فى الجدية. وفى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، بدأ شاعران رومانتيكيان آخران نشاطهما الأدبى على أرض بريطانيا وهما وليم وردزورث وصمويل تيلور كولردج. غير أنه لما كان القسم الأكبر من عمل هذين الرجلين قد تم فى القرن التاسع عشر، فإنه يكون أكثر ملائمة أن نتحدث عنهما فى فصل تال.

أواخر العصور الوسطى وعصر النهضة

أوربا ككل

الاقطاع ينمو (١٨٠٠-١٣٠٠)

معاهدة فردام ٨٤٣

ارتفاع نجم الملكية البابوية (٨٥٠-١٠٠٠)

الفلسفة المدرسية (٨٥٠-١٣٠٠)

حركة كلنى (٩٥٠-١١٠٠)

المعمار الرومانسكى (١٠٠٠-١١٥٠)

إحياء التجارة مع الشرق (١٠٥٠-١١٥٠)

الصراع بين القوى الدنيوية والروحية (١٠٥٠ - ١٣٥٠)

الفصل بين الكنيستين الشرقية والغربية (١٠٥٤)

تأسيس كلية الكرادلة (١٠٥٩)

الحروب الصليبية (١٠٩٦-١٢٠٤)

ارتفاع شأن نقابات التجار وأرباب الحرف (١٣٠٠ - ١٦٠٠)

نمو المدن (١١٠٠-١٣٠٠)

تطور النظام الطقسى فى الكنيسة (١١٠٠ . ١٣٠٠)

الجامعات الأولى (حوالى ١١٥٠)

المعمار القوطى (١١٥٠-١٣٠٠)

فئات الرهبان (١٢٠٠-)

مجلس لاتيران الرابع (١٢١٥)

الاقطاع يتدهور (١٣٠٠-١٥٠٠)

نمو الخدمات المصرفية وتطور الاقتصاد المالى (١٣٠٠-١٦٠٠)

الموت الأسود (١٣٤٧)

جنوب أوروبا

القديس فرانسيس الأسيزى (١١٨٢-١٢٢٦)

دانتى (١٢٦٥-١٣٢١)

بوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٥)

سافونارولا (١٤٥٢-١٤٩٨)

ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩)

ماكيافيلى (١٤٦٩-١٥٢٧)

مايكل أنجلو (١٤٧٥-١٥٦٤)

توحيد إسبانيا ١٤٩٢

سرفنتس (١٥٤٧-١٦١٦)

جاليليو (١٥٦٤-١٦٤٢)

شمال أوروبا

توحيد إنجلترا تحت حكم الملوك السكسون (٨٠٢ -)

تأسيس الملكية القومية فى فرنسا (٩٨٧)

الغزو النورماندى لإنجلترا (١٠٦٦)

قصص الفروسية (١١٠٠-١٣٠٠)

الإمبراطورية الرومانية المقدسة

(هوفستوفن) (١١٥٢-١٢٥٤)

روجر بيكون (١٢١٤؟ ١٢٩٤)

العهد الأعظم (١٢١٥)

القديس توما الاكوينى (١٢٢٥؟ ١٢٧٤؟)

نشأة البرلمان فى إنجلترا (١٢٦٥-١٢٩٥)

العصبة الهانسية (١٣٠٠-١٥٠٠)

تأسيس الولايات العامة فى فرنسا (١٣٠٢)

حرب المائة عام (١٣٣٧-١٤٥٣)

عصر النهضة المسيحى (١٤٠٠-١٥٠٠)

حرب الوردتين فى إنجلترا (١٤٥٥-١٤٨٥)

إرازموس (١٤٦٦؟ - ١٥٣٠)

كوبرنيكوس (١٤٧٣-١٥٤٥)

أسرة تيودور فى إنجلترا (١٤٨٥-١٦٠٣)

مونتينى (١٥٣٣-١٥٩٢)

سير فرنسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦)

شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)

سير وليم هارفى (١٥٧٨-١٦٥٧)

شكسبير
ليدى مكبث

هذه مقالة للأساتذة : أحمد خاكى، ومصطفى منير، وجريس فهمى ترجمناها عن الإنجليزية، آخذين المقتطفات الشكسبيرية فى المقال من ترجمة الأستاذ محمد فريد أبو حديد لمسرحية «مكبث». وسيرى قارئ هذه المقالة تأثر كاتبيها الواضح بمقالة أ. س. برادلى عن ليدى مكبث، وهى المقالة التى ترجمتها فى مجلة «الأدب» (يوليه ١٩٦٢) عن كتاب برادلى «المأساة الشكسبيرية».

١- مضاء عزمها :

تبدو الليدى مكبث فى فاتحة المسرحية قابضة على ناصية الأمور، وأكثر الشخصيات التى يرسمها شكسبير بعثا على الرعب. ولئن كانت تقاسم زوجها بعض معالم شخصيته، فإن مضاء عزمها الذى يقبض على خيالنا ومشاعرنا وضميرنا تمام القبض سرعان ما يميزها عنه. وعندها أن التنبؤ بوقوع الأمور وتوطيد العزم على بلوغها أمران لا ينفصلان.

أنت هذا أصبحت رب جلاميس فقودر

ولتبلغن ما وعدته

وهى خبيرة بضعف زوجها، وخشيته بلوغ هدفه «من أقرب المسالك نحوه» ولذلك توطد عزمها، دون ذرة من شك أو تردد، على مواجهة ضعفه. وهى لا

تفصل بين الإرادة والفعل، ولا تشك فى أن الجزء الواقع على عاتقها أداؤه لابد ناجز:

بح صوت الغراب لو أنه صاح

نعيبا بأن دنكان يسعى

تحت أسوار قلعتى نحو حتفه

وعندما يلحق بها مكبث، غداة انتصاره، تمضى قدما إلى مرماها، ولا تدعه يحدثها فيما سواه من الأمور. وهى توقظ عزمه بما تضفيه على الفعلة من ثوب البطولة «فعلتنا العظيمة فى هذه الليلة» أو «طعنتنا النجلاء» ضاربة صفحا عما تنطوى عليه الجريمة من قسوة وغدر. وهى تقهر مقاومته الواهنة بما تقدمه إليه من خطة معدة تصرف عنه خطر التدبير ومخاوفه. بل إنها تتوسل إلى مرماها بحبها له :

لأحصين مدى حبك لى

من هذه اللحظة

وهى تسلط عينيها على التاج، والسبل المفضية إليه، دون أن تلقى بالا إلى العواقب. وقد كانت خطتها فى إلقاء تبعة الجريمة على عاتق الحراس من وحى اللحظة، ولم تكن تريد بها إلا إرضاء زوجها.

٢- تحكمها فى أعصابها :

فهى تبدى تحكما تاما فى أعصابها لدى المواقف المخيفة الخطيرة العواقب، ولا تعول على شئ غير نفسها، ولا تزايلها إرادتها لحظة واحدة من بداية المسرحية إلى نهايتها. وتبدو هذه الزاوية من زوايا شخصيتها واضحة تمام الوضوح فى المشاهد الأولى من المسرحية.

٣- وحشيتها :

فنحن لا نجد فيها أثرا من آثار الشفقة على الملك العجوز الرحيم، ولا ضميرا ينبهها إلى ما تنطوى عليه الجريمة من خيانة ووضاعة، ولا شعورا بقيمة حياة الحراس الأشقياء الذين أزمعت إلقاء تبعة الجريمة على عاتقهم. على أن الليدى مكبث لو كانت، كما تصورها هذه المشاهد، مفتقرة إلى الإنسانية تمام الافتقار،

أو كانت «شيطانة فى ثوب ملكة» كما يصفها ملكولم، لتعذر عليها أن تكون المرأة التى صارتها فى مشهد النوم ليلا. على أننا لو نفذنا إلى ما وراء السطح لوجدنا فى المشاهد الأولى من المسرحية ما يمهد لهذا التغير فى شخصيتها. فهى لم تخبر الشعور الطبيعى الذى يجمل بها اصطناعه. والمشكلة أنها توجه كل همها إلى مواجهة «رحمة الإنسان» فى زوجها، بينما هى فى حقيقة الأمر فى حالة غير معهودة من الانفعال، لا التصميم فحسب. وحين تحاول مد يد العون إليه بإبراز الجريمة فى ثوب البطولة، فهى إنما تخدع نفسها كما تخدعه. وهى ترى فى بلوغهما العرش أمرا جليلا، وتوطن إرادتها على ذلك توطينا تاما، حتى أنها لاترى من جوانب فعلتها إلا جانب المجد وحده. وهى حين تناجى نفسها قائلة :

غير أنى أخاف طبعك

إذا فاض بألبان رحمة الإنسان

فسيجد المرء أن كلمات «الطموح - العظمة - الرفعة» من بواعث الثناء فى عرفها، وأن كلمات «مبرورا - رحمة الإنسان» من بواعث الملامة.

شكسبير
ريتشارد الثانى

الملك ريتشارد الثانى

تعالج هذه المسرحية فترة من الزمن قدرها سنتان، من ١٣٩٨ إلى بداية ١٤٠٠، عندما انتهى حكم ريتشارد. وتبدأ بالاستعدادات لمحاكمة نبيلين عظيمين، من طريق المبارزة، هما هنرى دوق هرفورد بالملقب بولنبروك، وفى اللحظة التى يستعدان فيها للمبارزة، يوقف ريتشارد منافستهما وينفيهما هما الاثنين. وعند وفاة جون أوف جونت، بعد ذلك مباشرة، يصادر الضياع التى كان بولنبروك بحيث يرثها. وينتهز هذا الأخير فرصة غياب الملك فى أيرلندا ليستعيد أملاكه بقوة السلاح. ويخون ريتشارد مؤيدوه فيذعن لبولنبروك الذى ينحيه عن العرش ويجلس هو عليه. وإذ يسجن ريتشارد فى قلعة بومفريت، يقتل فى صراع له مع سجانيه. وبالمسرحية قطع كثيرة ذات شعر فاتن، نخص منها بالذكر مديح جون أوف جونت المشهور لانجلترا.

د. براوننج

مقتطفات من شكسبير، ص ١٦٨

(لندن، ج. م. دنت وأبناؤه ليمتد ١٩٦٤)

ريتشارد الثانى (١٣٦٧-١٤٠٠) ابن الأمير الأسود (مات عام ١٣٧٦). اعتلى العرش بعد وفاة جده إدوارد الثالث فى ١٣٧٧. بعد وفاة زوجته، آن ملكة بوهيميا،

أكدّ سلطته. وفى ١٢٩٧ قتل عمه جلوستر، توماس أوف وودستوك، ونفى ابن عمه بولنبروك. ومسرحية «ريتشارد الثانى» تعالج الفترة من ١٣٩٧ إلى ١٤٠٠، من بعد مقتل جلوستر مباشرة إلى قتل ريتشارد ذاته.

مسرحية ريتشارد الثانى :

كتبت : ١٥٩٥- ١٩٩٦ وذكرها ميرز عام ١٥٩٨.

مثلت فى ١٥٩٥. دعا السير إدوارد هوبى السير روبرت سيسل إلى مشاهدة عرض لمسرحية «الملك ريتشارد» فى بيته بكانون رو فى ٩ ديسمبر.

١٦٠١: ٧ فبراير، بمسرح الجلوب (انظر إسكس؛ فيلبس، أوغسطين)

١٦٠٧: ٣٠ سبتمبر، «تعشى الكابتن هوكينز معى، حيث مثّل زملائى مسرحية الملك ريتشارد الثانى» (يوميات الكابتن و.كيلنج، وهو خارج سيراليون).

(١٦١١: مسرحية «ريتشارد الثانى بمسرح الجلوب» التى رآها سيمون فورمان فى ٣٠ أبريل، لم تكن من تأليف شكسبير).

المصادر: (السجلات التاريخية) لهولنشد، الطبعة الثانية ١٥٨٧. والمنظر الذى يدور بين الملكة والبستانى من إضافة شكسبير (انظر فرواسار: «توماس أوف ودستوك»؛ دانيل).

تاريخها على خشبة المسرح : ١٦٨٠ منع تقديم نسخة ناحوم تيت منها على مسرح دريرى لين لأسباب سياسية وفشل فى إنقاذها بتغييره شخصياتها وعنوانها إلى «المغتصب الصقلى».

١٧١٩ : قدمت نسخة ثيوبالد الناجحة على مسرح لنكولنز إين فيلدز.

١٧٣٨: أعيد تقديم مسرحية شكسبير فى كوفنت جاردن.

١٨١٥: مثلت نسخة ريتشارد روتون، ولعب إدموند كين دور ريتشارد. كانت مسرحية «ريتشارد الثانى» إحدى المسرحيات القليلة التى لم يخرجها فلبس، ولكن بويل قدمها عام ١٨٩٩، ولعب جرانفل - باركر دور رتشارد فيها.

ف. أ. هاليدى رفيق إلى شكسبير (١٥٦٤-١٩٦٤) ، ص ٤١٢-٤١٣

(كتب بنجوين ١٩٦٤)

مسرحية ريتشارد الثانى : يمكن ردها إلى تاريخها، ببعض الدقة، إذا قارنا بين الطبعتين اللتين ظهرتا لقصيدة صمويل دانيل القصصية عن «الحروب الأهلية بين

بيتى لانكستر ويورك». والطبعتان، كلتاهما، تحملان تاريخ ١٥٩٥، وعلى ذلك فإنهما تكونان قد صدرتا ما بين ٢٥ مارس ١٥٩٥ و ٢٤ مارس ١٥٩٦ بالتقويم الحديث. ومن الممكن أن تكون المسرحية قد مثلت أمام السير روبرت سيسل فى ديسمبر ١٥٩٥. وثانى هاتين الطبعتين، وليست أولاهما، تشتمل على بعض أوجه التشابه الحميمة مع المسرحية. ومن أول طبعتين «كوارتو» لمسرحية «ريتشارد الثانى»، وقد نشرتا فى ١٥٩٧ و ١٥٩٨، حذف مشهد الخلع عن العرش، رغم أنه كان ـ كما هو واضح ـ جزءا من البناء الأصلى للمسرحية، وإزالته تخلف تشويها واضحا فى النص. وثمة من الأسباب ما يحدونا إلى الظن بأن هذا كان راجعا إلى الاتجاه الشائع آنذاك، إلى رؤية أوجه للشبه، من شأنها إثارة الفتن، بين ريتشارد وإليزابث. وقد كان من بين التهم الموجهة إلى إيرل إسكس وشركائه فى التمرد فى فبراير ١٦٠١ الفاشل أنهم قدموا مسرحية عن مصير ريتشارد لاستفزاز مشاعر تابعيهم. ولما كان الممثلون هم رجال كبير الأمناء، فإنه ليصعب أن تكون هذه المسرحية من تأليف أحد غير شكسبير. ولم يطبع مشهد الخلع عن العرش إلا بعد وفاة إليزابيث، وذلك فى «الكوارتو» الثالث المؤرخ فى ١٦٠٨.

إدموند تشمبرز، دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٩٤٥، مجلد ٢٠، ص ٤٤٠.

آراء نقدية فى الكزندر بوب

نشر بوب «مقالة عن الإنسان» (١٧١١)، التى كتبها قبل ذلك بعامين، وطبعت غفلا من اسم المؤلف. ولم تلق رواجا كبيرا إلى أن أرسل بوب نسخا منها إلى اللورد لانسدون وغيره، فنجحت نجاحا لامعا رغم هذا التأخير. ذهلت المدينة من علم الشاعر الشاب وحكمه وتوفيقه فى التعبير. ونال بوب فخر الكثير الذى يمكن العثور عليه من حيث أخذه : فى Institutes كونتليان، والكتابات النقدية العديدة لرينيه رابان، ورسالة رينيه لوبوسى عن الشعر الملحمى. وقد عد أديسون مسئولا عن القيمة المبالغ فيها التى نسبت يوما إلى هذه المقالة، ولكن صحيفة أديسون «سبكتيتور»، (رقم ٢٥٣) لم تكن مدحا خالصا. لقد تعارف مع بوب، وطبعت قصيدة بوب الرعوية الدينية "المسيح" مكان العدد ٣٧٨ من الـ «سبكتيتور». وفى «مقالة عن الإنسان» أثار بوب عداوة شخصية حادة مع جون دنيس، الناقد، بوصفه بأنه أبيوس الذى «يحدق، هائلا، بعين مهددة». ورد عليه دنيس فى «تأملات... عن رابسوديا حديثة» (١٧١١) حيث ندد، ضمن ما ندّد، بتشويه شخصه. ولم ينس بوب هذا الهجوم الوحشى قط.

ص ٢٢٣

وفى هذا العمل التعليمى، كما هو الشأن فى قصيدته «مقالة عن النقد»، وضع بوب ـ على أساس تخطيط بسيط ـ سلسلة من الأقوال الموفقة، مفصلا القول فى

كل منها على حدة، وملتقطا أفكارها أينما وجدها فى قراءاته المتفرقة ومحادثاته. وقصاره أن يلائم بينها وبين التعبير المثالى.

ص ٢٢٤

بوب

معجم تراجم الأدباء الإنجليز والأمريكان

وضع : جون و .كازن، تنقيح : د. براوننج

وبعد ذلك بعامين نشرت " مقالة عن النقد" ومدحها أديسون

ص ٥٤٢

والوسيط الذى استخدمه ـ الثنائى البطولى ـ وصل به إلى أعلى مراتب الكمال الفنى الذى يمكن الوصول إليه.

ص ٥٤٣

ليس هناك من يباريه فى صياغة الأقوال المأثورة المكثفة الحادة اللامعة

ص ٥٤٣

بوب

تأليف إيان جاك

وكما هو واضح تمام الوضوح من قصيدته «مقالة عن النقد» ورسائله وسجلات محادثاته، فقد كان بوب يعد تطور الشعر فى العصر السابق لعصره أمرا باعثا على البهجة. وكان يقاسم معاصريه رأيهم فى أن دريدن قد كوّن معجما لفظيا شعريا يفوق ما نجده لدى أى شاعر قبله. وقد أعلن أنه تعلم فن النظم، بأكمله، منه.

ص ٩

«مقالة عن النقد» محاولة باكرة وناجحة لكتابة نوع أكثر تواضعا من الشعر التعليمى.

ص ١٧

نقاد الأدب

جورج واطسون

بوب

ما من نقد أوغسطى يبدو شديد الشبه بنقد دريدن، من حيث مظهره الخارجى. فأسلوبه، إذا قورن بأسلوب دريدن، مفتقر إلى الحيوية تعوزه جرأة الحكم ـ جرأة دريدن فى مدحه مثلا لشكسبير وتشوسر. وهو يلزم جانب السلامة. والعداوات التى يخاطر بإثارتها شخصية كثر منها نقدية، كما هو شأن الصورة المدمرة التى رسمها بوب لدنيس [1] ((١) أبيوس قصيدته «مقالة عن النقد» (١٧١١)، القسم الثانى، البيت ٥٨٤ وما بعده] . ورغم ذلك فهو يتقبل ويدعم الثورة التى أحدثها دريدن، ويتقدم بها، فى حذر، على عدة جبهات.

*

فموقف بوب الذى كان فى التاسعة عشرة عندما كتب «مقالة عن النقد» (وقد كتبت فيما بين ١٧٠٥-١٧٠٩) هو قومية دريدن الثقافية منظومة. فبوب يذهب إلى أنه بقدر ما تكون القواعد فرنسية، تكون رديئة. وبقدر ما تكون قديمة، ومفسرة تفسيرا حصيفا بواسطة إنجليز، تكون جيدة.

ص ٦٢

ومن المحقق أن بوب يدعو إلى مستوى عال - إلى حد مستحيل - من الدرس الأدبى ليعين الناقد، ويحدد مثلا أعلى للصرامة الأكاديمية التى تبدو، حتى بعد مرور قرنين ونصف عليه، أمرا لا سبيل للوصول إليه.

ص ٦٣

ونجده لسوء الحظ يمضى فيذكر هوميروس من بين جميع الشعراء ويدين نقاده لما أصدروه من أحكام مغلوطة تاريخيا. فقد ارتكب بوب ذاته، كما هو محتوم، أغلاطا تاريخية فيها الكفاية وذلك عندما انضم إلى صفوف نقاد هوميروس، فى المقدمة التى كتبها لترجمته لـ «الإلياذة (١٧١٥).

ص ٦٣ ـ ٦٤

ومن المحقق أنه إذا كان لنا أن نصدق بوب الشاب ناظم قصيدة «مقالة عن النقد» فقد كانت لندن، فى العصر الأوغسطى، مكتظة بالمراجعين اكتظاظها بهم اليوم. و«مقالة عن النقد» تبدأ بتأكيد أنه يوجد عشرة نقاد فى مقابل كل شاعر.

*

ومن المؤكد أن بوب يشترط شروطا صعبة، على نحو متعذر التحقيق، بما فى ذلك مطالبته السخيفة بألا يُسمح لأحد بأن ينقد إلا إذا كانت مكانته الشعرية قد استقرت.

ص ٦٥

و«مقالة عن النقد» لبوب.. رسالة فى النظم، محافظة من حيث الشكل والمضمون على السواء ، تشتمل على نصيحة عامة للشعراء فى قسمها الأول، ونصيحة للنقاد فى قسميها الثانى والثالث. نصيحة سلبية ضد الأخطاء التى ينبغى تجنبها فى القسم الثانى، ونصيحة إيجابية بالفضائل النقدية التى ينبغى مباراتها فى القسم الثالث. ومواقفها دريدنية خالصة، وإن كانت يقينا أكثر صراحة وشجاعة من أى شئ كان دريدن، عادة ، يسمح به لنفسه.

*

ومع ذلك فمن الواضح أن بوب قد استغل اهتماماته النقدية على نحو أشد تبكيرا مما يمكنه من استغلالها استغلالا حسنا. فالمقالة بارعة، ولكنها البراعة غير الحكيمة المتأنقة لصبى مبكر النضج، ولا تتقدم على ما حققه دريدن إلا من حيث التفنن.

ص ٦٧

آراء نقدية فى تنسون

لورد ديفيد سيسل

إن أوزانه . وهى ميلودية فى حد ذاتها . هى أيضا الصدى المضبوط لمعناها:

الأضواء تبدأ فى أن تخفق من الصخور

والنهار الطويل يأفل، والقمر البطئ يعلو، والبحر

يئن من حولنا بعدة أصوات.

إن حركة هذه الأبيات هى النظير الموسيقى الدقيق لحركة الفكر والشعور التى تعبر عنها الكلمات، وتبين أيضا أنه يكتب للعين كما يكتب للأذن. إنها تشكل صورة كلمة فيها ذات دلالة، ودلالة على نحو جميل.

هيلين جاردنر   فن ت. س. إليوت

إن «الأصوات العديدة» للبحر قد ميز بينها على نحو بالغ الرهافة وإن يكن صلبا: وهى تكاد تهدهدنا بتراكم خبراتها وبانتظام الإيقاع.

جوزيف شيارى   ت . س. إليوت

وبعد ذلك سوف يسير [بروفروك] على الشاطئ، حيث سمع يوما عرائس البحر يغنى بعضهن لبعض، وإن لم يغنين له، ويغوص به ذلك فى رؤى عن غرف

البحر فى «العاصفة» أو رحلات يوليسيز إلى جزيرة كيركى، وحوريات البحر المضفرات بالأعشاب البحرية، إلى أن توقظه الأصوات البشرية من هذا الحلم المبهج.

جورج وليامسون مرشد القارئ إلى ت.س. إليوت

إنه، مثل يوليسيز، ولكنه يوليسيز دانتى أكثر منه يوليسيز تنسون، وكلاهما [يتقدم] نحو تحقيق أعمق للشئ النهائى

جورج ت . رايت الشاعر فى القصيدة

وبمعنى ثالث فهو [عالم «جيرونتيون»] معمور بشخصيات تستعيدها كلمات الرجل العجوز : فيندتشى، بياتريس البديل، كل إنسان، يوليسيز تنسون، ويهوذا، وآخرون.

جيروم هاملتون بكلى تنسون

قال تنسون لابنه وهو يتحدث عن قصيدة «ديمتر» : «عندما أكتب عن شئ قديم كهذا، لابد لى أن أضعه فى إطار: حتى يكون فيه شئ حديث . فلا جدوى من مجرد طبخ بائت مسخّن للأساطير القديمة».

جروفر سميث شعر ت.س. إليوت ومسرحياته

إن الرجل العجوز [«جيرونتيون»] وحيدا فى ركنه، وقد استراح، على العكس من يوليسيز، من السفر (ومن المحقق أنه ما ذرع طرق الأرض) يجلس بينما تجرف الرياح عالمه.

*

[ثمة] تفاصيل تسترجع تنسون، وقصيدة «الملاح الهرم» برسوم دوريه، و«حكايه أ. جوردون بيم».

هيلين جاردنر الأرض الخراب : باريس ١٩٢٢

والقسم الثانى سرد قصصى بلسان المتكلم (من واحد وسبعين بيتا) فى شعر مرسل، يحاكى الشعر القصصى التنسونى المرسل محاكاة ساخرة، ويحدث عن رحلة.

جيروم هاملتون بكلى، جورج بنجامين وودز

شعر العصر الفيكتورى

يوليسيز

يوليسيز هو بطل أوديسية هوميروس، ولكن قصيدة تنسون قائمة على قطعة فى الأنشودة السادسة والعشرين من جحيم دانتى، حيث يقص يوليسيز على دانتى وفرجيل كيف خرج من جزيرة كيركى، يدفعه الحماس إلى اكتساب خبرة بالعالم، ومعه سفينة واحدة ومجموعة صغيرة من الرفاق المخلصين. كانوا قد تقدمت بهم السن وبطؤت حركتهم عندما وصلوا إلى مضيق جبل طارق، المضيق الذى كان ـ فى خيالات الأقدمين ـ حد العالم الذى ليس لأحد أن يمضى وراءه. قال يوليسيز لملاحيه: «أيها الإخوة، يا من بلغتم الغرب عبر ألف خطر... تأملوا أصلكم. إنكم لم تجبلوا لتعيشوا كالدواب، وإنما لكى تسعوا وراء الفضيلة والمعرفة" . ومهما يكن من أمر فإن تنسون . على خلاف دانتى . يجعل يوليسيز يبدأ رحلته من موطنه فى إيثيكا . وقد قال تنسون إنه كتب القصيدة بعد وفاة صديقه آرثر هالام، وعبر عن حاجة الشاعر إلى "التقدم إلى الأمام ومواجهة نضال الحياة، ربما على نحو أبسط من أى شئ فى قصيدة «فى الذكرى»

(مذكرات ، ١ ، ١٩٦).

سخا النقاد فى ثنائهم على هذه القصيدة، مؤكدين خاصة رفعتها ونبل تصورها، وجمالها وقدرتها على التعبير، وحماستها التخيلية، ويقال إن قراءة هذه القصيدة وقصيدة لوكسلى هول قد دفعت سير روبرت بيل إلى أن يمنح تنسون معاشا فى ١٨٤٥.

قارن أبيات هوتسبر الأربعة المشهورة فى مسرحية شكسبير هنرى الرابع (ج١، فصل ٥، منظر ٢، بيت ٨٢ وما يليه):

أيها السادة إن فسحة العمر قصيرة،

وضياع هذه الفسحة القصيرة فى أعمال دنيئة سرف أى سرف،

ولو أن هذه الحياة يحملها عقرب من عقارب الساعة

فإنها تنتهى دائما عندما يتم دورته مؤذنا بحلول الساعة(*)

(*) الأبيات الأربعة من ترجمة مصطفى طه حبيب لمسرحية شكسبير «الملك هنرى الرابع».

سيدة شالوت

هذه أول قصيدة ينشرها تنسون عن موضوع آرثرى. ومصدر القصيدة قصة إيطالية عنوانها «سيدة سكالوت». ويقول تنسون إنه أحل «شالوت» محل «سكالوت» لأن صوت الأولى أرق. والكلمة تطابق «استولات» : اسم بيت البطلة فى نسخة مالورى من القصة، كما صورها فى "موت آرثر" التى منها استمد تنسون قصيدته «لانسلوت وإيلين» (ص ١٢٣). وقد قال تنسون إن مفتاح المعنى الرمزى لـ «سيدة شالوت» إنما يوجد فى الأبيات الختامية من القسم الثانى : «إن حبها الوليد لشئ ما، لشخص فى العالم الرحيب الذى حجبت عنه كل هذا الزمن، يخرجها من منطقة الظلال إلى منطقة الحقائق». نشرت القصيدة لأول مرة فى ١٨٣٢، وأعيدت كتابتها من الناحية الفعلية فى ١٨٤٢ مع تعديلات وتحسينات كثيرة، زادت من رفعتها الشعرية. ويوحى ثراء الجمال الحسى فى القصيدة بكيتس.

تسألنى لماذا ..

تبين هذه القصيدة، والقصيدتان اللتان تليانها، اهتمام تنسون بالمسائل السياسية والاجتماعية فى عصره. وإذ كان الشاعر محافظا، لم يكن يشعر بكبير تعاطف مع الإصلاحات الراديكالية ـ فى وطنه أو فى الخارج - خاصة تلك التى تجلبها فرق مسرفة فى الحماسة، ويلوح أنها تهدد التوازن الدقيق للحكم الدستورى.

ويقول أوبرى دى فير إن القصيدتين الأوليين ربما كانتا من وحى مظاهرة شعبية متصلة برفض مجلس اللوردات قانون الإصلاح (١٨٣٢) (انظر المذكرات ١، ٥٠٦).

سير جالاهاد

إن جالاهاد، ابن لانسلوت وإيلين (ابنة الملك بلياس، لا فتاه استولات) يحل محل برسيفال فى أساطير البحث عن الكأس المقدسة اللاحقة، وقد غدت الكأس - وهى فى الأصل إناء سحرى فى الأساطير الكلتية - تحت تأثير الكنيسة الكأس التى شرب منها المسيح فى العشاء الأخير، والتى فيها تلقى يوسف الرامى دم المسيح عند الصلب. وكان يفترض أن يوسف جلب الكأس إلى جلاستونبرى بإنجلترا. ولم تكن مرئية إلا لأنقياء القلب، وكانت تختفى إذا دنا منها غيرهم.

وفى قصص المغامرات الوسيطة كان العثور على الكأس هو الهدف الأكبر لكثير من الفرسان، ولكن سير جالاهاد كان الوحيد الذى بلغ غاية السعى. ولأجل الوقوف على روايات متنوعة عن السعى، انظر تنسون "الكأس المقدسة" ص ١٤٠. وسير جالاهاد قد صور هنا على أنه صوفى يناظر الراهبة فى «أمسية عيد القديسة آجنس» ص ٣٧.

ص ٥١ الأبيات ٦٩ - ٧٢ : تصف هذه القطعة خبرة مألوفة لتنسون ذاته، يدعوها «ضربا من الغيبوبة الصاحية، كثيرا ما مررت بها، منذ الصبا، وأنا وحدى» (المذكرات ١، ٣٢٠). وفى «الكأس المقدسة» ٩٠٧ - ٩١٥ (ص ١٥٠) نقل هذه الخبرة إلى الملك آرثر. قارن «فى الذكرى» ٩٥، ص ٨٠.

الحلولية الأعلى

تطابق الحلولية بين الكون ككل والله، وتؤكد أن مجموع القوى والقوانين المتجلية فى الكون هو الله. وتعبر القصيدة عما يعتبره تنسون حقيقة أعلى من هذا المذهب، فهى تعلن أن الله يعيش فى العالم ولكنه يجاوزه، وأن كينونة البشر كامنة فيه، ولكن الروح الإنسانية تتماز - على نحو واع - عن الروح الإلهية .

كتب هالام تنسون عن أبيه: «ومرة أخرى قال لنا - بشعور عميق - فى يناير ١٨٦٩ : «أجل. من الحق أن ثمة لحظات لا يعود الجسد فيها شيئا فى نظرى، أشعر وأعرف أن الجسد هو الرؤيا، وأن الله والروحى هما الأمر الوحيد الحقيقى والصادق. اعتمد على ذلك : إن الروحى هو الحقيقى ، ينتمى إلى المرء أكثر من اليد والقدم. قل لى إن يدى وقدمى ليستا سوى رمز تخيلى لوجودى، ومن الممكن أن أصدقك. لكنك لا تستطيع قط، قط، أن تقنعنى: بأن الأنا ليست حقيقة أبدية، وأن الروحى ليس هو الجزء الصادق والحقيقى منى»: (المذكرات، ٩٠).

الدموع ، الدموع العقيمة

قال تنسون لجيمز نولز إنه كتب هذه الأغنية فى تنترن أبى، «عندما كانت الغابات يعروها جميعا صفرة الخريف، إذ أنظر إليها من نوافذ مهدمة. إنها ما ظللت أشعر به دائما منذ الصبا، وما دعوته فى صباه «هوى الماضى». وكذلك الشأن معى الآن يوما : إنما المسافة هى ما يسحرنى فى المناظر الطبيعية، الصورة والماضى، لا اليوم المباشر الذى أتحرك فيه». «القرن التاسع عشر» يناير ١٨٩٣.

آكلو اللوتس

كان آكلو اللوتس شعبا يعيش على الثمرة المزهرة لشجرة اللوتس، وهى تولد نسيانا للوطن. والقصيدة قائمة على قطعة وجيزة فى الكتاب التاسع من أوديسية هوميروس الذى يروى كيف أن يوليسيز وملاحيه وصلوا إلى أرض آكلى اللوتس وكيف نجا يوليسيز بشد وثاق رجاله إلى القوارب والخيط الكامن تحت القصيدة شبيه بخيط «قصر الفن».

إينونى

قصة إينونى موجودة فى أوفيد ويوربديز وغيرهما من الكتاب الكلاسيين. ولكن على الرغم من أن القصيدة كلاسية من حيث الخيط والخطوط العامة، فإنها حديثة من حيث العاطفة. إن حديث بالاس (الأبيات ١٤٢ وما بعدها) يعبر عن فلسفة تنسون فى الحياة. وأوصاف مناظر القصيدة تنتمى إلى جبال البرانس التى زارها تنسون فى ١٨٣٠ أكثر مما تنتمى إلى جبل أيدا. وقد كتب جزء من «إينونى» فى وادى كوتيريز بالبرانس.

حلم أكبر

كان أكبر هو حاكم الهند المغولى العظيم من ١٥٥٦ إلى ١٦٠٥ . وقد ابتدع دينا يرمى إلى إدماج خير ما فى جميع المعتقدات. وهو فى القصيدة يروى حلما عن بناء معبد يستطيع فيه كل الناس من جميع العقائد أن يتعبدوا، ويمكن أن يحل فيه «الحق والسلام والحب والعدل». ويرى نفسه يقتل والمعبد يدمر، ولكنه يرى أيضا أناسا قادمين من الغرب يعيدون التسامح ويلغون الأعمال السيئة. و«الترنيمة» الموجهة إلى الشمس توجد فى نهاية القصيدة.

رحابة

ما من عقيدة فرضت على تنسون فرضا مستمرا قدر تلك المعبر عنها فى خيط هذه القصيدة. لقد قال : «أى شئ يهم مثقال ذرة فى هذا العالم دون إيمان كامل بخلود الروح والمحبة؟» - المذكرات٢، ٢٤٣. قارن «فى الذكرى» القسم ٣٤، و «لوكسلى هول بعد ستين عاما» الأبيات ٦٠-٧٢.

أسلوب هذه القصيدة وقصيدة «إلى فرجيل» يشبه أسلوب وتمان.

رؤيا الخطيئة

تمثل هذه القصيدة احتفالين متضادين : أولهما، قصف ثمل فى قصر، والثانى فساد شيخوخة حمقاء فى حانة مهدمة. ولما كان الشاب يمتطى صهوة جواد مجنح (بيجاسوس) فإنه يبدو أنه يمثل نموذج الشاعر. وعلى ذلك فالقصيدة متصلة، من حيث الخيط، بـ «قصر الفن».

ليدى كلارافير دى فير

تمثل هذه القصيدة فكرة غريبة مستحوذة على تنسون. اهتمام مسرف العاطفية بشاب فقير يحب من تعلوه مرتبة وثروة. وقد ظفر التعبير عن عواطف ديمقراطية رائجة للقطعة بشعبية فورية، رغم أن تنسون كان - فى السياسة - محافظا، ينتمى إلى موروث إدموند بيرك وكولردج. قارن «تسألنى لماذا».

الشاعر

تعبر هذه القصيدة عن أفكار تنسون الباكرة عن رسالته فى الحياة. وفيما بعد ما كان ليرغب فى أن تذوب الطقوس والأشكال «أمام عينيه» لأنه صار يعدها ضرورية، ويشعر بأنه ينبغى تعديلها أو إحلال غيرها محلها على نحو بالغ البطء. قارن «تسألنى لماذا»، «قديما جلست الحرية»، «أحب أرضك»، «فى الذكرى»(٣٣)، «الحرية».

ملتون

كان تنسون يعد ملتون أعلى من فرجيل أسلوبا، ويقول إنه ليس فى الإنجليزية ما يعادل فخامة أفتن قطعه. وهذه القصيدة واحدة من مجموعة دعاها تنسون «تجارب فى النظم الكمى». وهى تحاكى - على قدر ما يمكن ذلك فى اللغة الإنجليزية - شكلا كلاسيا من العروض ابتكره ألكيوس - وهو شاعر غنائى يونانى من القرن السادس ق.م. واستخدمه هوراس وغيره من الشعراء الأقدمين.

موت آرثر

كتبت هذه القصيدة ونشرت قبل أن يفكر تنسون فى خطة «قصائد الملك التصويرية». وهى سرد قصصى خالص، بلا نية ألجورية. وفيما بعد أدمجت - مع إضافات - فى «موت آرثر» آخر «القصائد التصويرية». ومصدر القصيدة هو «موت آرثر» (الكتاب ٢١) لسير توماس مالورى.

قال و. س. لاندور الذى رأى القصيدة فى ١٨٣٧ : «إنها أقرب إلى هوميروس من أى قصيدة فى عصرنا، وتبارى بعضا من أرفع أجزاء الأوديسية».

لوكسلى هول

المتحدث في هذه القصيدة شاب رفضت حبه امرأة أغنى ثروة. ورغم ضغينته وتفاخره فإنه يلمع إلماع العارف إلى اكتشافات جديدة فى الفلك والكهرباء وإلى مشكلات اجتماعية جارية. وفى قصيدة تالية «لوكسلى هول بعد ستين عاما» يظهر نفس الشخص وقد أصبح رجلا عجوزا هدأت خبرته من نظرته إلى الحياة، ومنحته فى الوقت ذاته رأيا في الحاضر انقشعت عنه الأوهام، يحل محل أحلامه الغامضة بالتقدم فى المستقبل.

قصر الفن

هذه القصيدة ألجورية تجسم إيمان الشاعر بأن «الحياة القريبة من الألوهية إنما هى مع الإنسان ومن أجل الإنسان». ورغم أنها كتبت تحت تأثير جماعة "الحواريين" بكمبردج ، فقد كان تنسون منذ البداية ذا دوافع خلقية عالية، وقد عنى دائما بالمسائل الخاصة بتوجيه الحياة. وكمثل وردزورث، كان يرغب في «أن يعد معلما، أولا شيئا». وتعلمنا القصيدة أن صفات العقل والقلب، وإن تكن نبيلة فى حد ذاتها، تعوزها النبالة إلا أن نشارك بها الآخرين.

وتشتمل القصيدة على سلسلة من الأوصاف المرموقة، كل منها صورة مكتملة - واضحة ومتميزة، ومع ذلك غنية وموحية.

ج . ب. ستين

تنسون

[قصيدتا «تيثوناس» و «يوليسيز»]

إن كلا القصيدتين مونولوج داخلى قائم على أسطورة كلاسيكية، يلقيه رجل عجوز. ولكنهما - فيما عدا ذلك - طرفا نقيض. فتيثوناس يتوق إلى الموت، ويوليسيز يتوق إلى «حياة مكومة فوق حياة». وعلى حين أن يوليسيز نشيط («مازال للشيخوخة شرفها وكدحها.. ما زال من الممكن القيام بعمل نبيل الصيت») يضمحل ثتيثوناس، بلا إرادة، «ظلا رماديا، كان رجلا فى يوم من الأيام». إن عالما جديدا ينفتح أمام يوليسيز إذ ينظر من حوله إلى الأفق :

ـ إن هدفى هو

أن أبحر وراء غروب الشمس، وحمامات

كل النجوم الغربية

أما تيثوناس فإن السموات «قاعات الصبح اللامعة" لا تجلب إليه سوى تجديد مؤلم لوجود ليس حياة. وهذا الوجود ذاته أشبه بالحلم بدوره، مجرد وعى خافق ما زال حساسا ـ على نحو معذب ـ بجمال الطبيعة، ومع ذلك يستخدم حتى هذا الجمال كنوع من المخدر لتخدير العقل الواعى وإرساله إلى حالة شبيهة بالغيبوبة حيث يغدو الواقع محتملا. إن يوليسيز حاد ودقيق:

هناك يرقد الميناء. السفينة تنفخ شراعها

وقبل كل شئ فعلى حين توهن قصيدة «تيثوناس» تشد قصيدة «يوليسيز» من العزم. أضف إلى ذلك أنها تشد منه، بسيطرة على بلاغة قدر لها ـ بعد مرور مائة عام على القصيدة ـ أن توصف بأنها تشرشلية :

مزاج واحد متعادل من قلوب بطولية.

أوهنها الزمن والقدر، ولكنها قوية الإرادة.

على أن تناضل وتبحث وتجد ولا تستسلم.

أما «تثيوناس» فليس بمقدروها أن تفعل شيئا ينافس هذا .

ومهما يكن من أمر فإن إعادة قراءة يوليسيز قد تجعل المرء يعيد النظر فى هذا. إن كلماتها محركة للمشاعر، ومشهدها ملون، وروحها رجولية إلى الحد الذى قد يغفل المرء معه عن أن هذه أيضا هى فى الحقيقة قصيدة هروب. انظر إليها بعين غير مسحورة، وسترى شيخا يهجر زوجته العجوز، ومسئولياته، والشعب الذى يحكمه، والمجهود البطئ لنقلهم «عبر درجات ناعمة.. إلى ما هو مفيد وطيب» ويترك ابنه وراءه.. إنه يدعو نفسه «ملكا متبطلا» بنوع من الازدراء لفنون الحكم السلمى غير المثيرة. وهو أيضا يتكلم بالنبرات المفخمة لذى الأثرة: «ليس بمقدروى أن أستريح من السفر: سوف أشرب الحياة حتى الثمالة». وينطلق فى خطة طائشة لكى «يلمس جزر السعادة». هذا ، بطبيعة الحال، تعليق يعوزه التوقير، أخرق عمدا، فتنسون يقدم قائدا مغامرا طامحا غير عادى، ورفعة اللغة المستخدمة تلائم رفعة روحه. ولكن تبقى الحقيقة الماثلة فى أن ثمة زاوية أخرى

للنظر إلى الموقف، وأن تنسون لا يراه من تلك الزاوية. لقد قدم لنا ذلك النوع الخداع من الهروبية الذى ينبذ المسئولية الصاحية، فى سبيل الإثارة. بل إنه لا يرى أن هذا شكل من الهروب. وهذا ما يعنيه و هـ.أودن عندما يسأل : «ماذا تكون قصيدة «يوليسيز» إن لم تكن.. رفضا مستترا للمسئولية ولأن يكون الإنسان شخصا نافعا، وتمجيدا للغندور البطولى؟» بيد أنها كانت ـ بالنسبة لتنسون ومعاصريه ـ قصيدة رافعة للروح، حاثة إياها على أن تعيش حياة عظيمة، وتنظر إلى المستقبل، وتظل مستبشرة فى الشيخوخة لأنه : وإن أخذ الكثير، فقد بقى الكثير.

والمستقبل أيضا يتخايل كبيرا فى قصيدة «لوكسلى هول». إن يوليسيز يبحر غربا، وعقل القارئ يتحول إلى الأراضى المجهولة التى كانت تنتظر روحا مغامرة هنالك.

*

إن الصراع بين الحس بالمسئولية والرغبة فى اللذة والراحة على حسب ما يهوى المرء يتمثل أيضا فى قصيدة «آكلو اللوتس» تلك القطعة الشهيرة فى كتب المنتخبات حيث يكاد جمال الصورة والصوت أن يخفيا الحقيقة الماثلة فى أن القصيدة تدور حول شئ. ونحن هنا نرى ملاحى يوليسيز، وقد سئموا «الفعل والحركة» يصلون إلى جزيرة يلوح أن كل شروط العيش السهل، بلا إزعاج، متوافرة فيها، وحيث أى شعور بتأنيب الضمير حول مدى صواب هذا الاسترخاء يمكن أن يُسّكن بالأكل من نبات اللوتس الذى يقدمه لهم السكان «الساكنو الأعين، المكتئبون». إن العقار يحدث مفعوله السحرى، وينبذ الملاحون كل توق إلى العودة إلى أوطانهم.

يقينا يقينا إن النوم أعذب من العمل، والشاطئ

من الكدح فى منتصف المحيط العميق والريح والموج والمجداف

ألا فلتستريحوا أيها الأخوة الملاحون، إذ لن نعود إلى التجوال بعد.

ص ٤٢-٤٣

ذلك أن تيثوناس، وإن يكن يحيا فى سكون تام، بعيدا كآكلى اللوتس عن دوامة الحياة العادية، بلا إرادة ولا طاقة. إن حاله يمكّن الشاعر من استرجاع تلك

الحالة التى وصفها كيتس : «نصف عاشق للموت المريح» مما ألهمه كتابة أفتن شعره فى قصيدة «ماريانا».

إنه لم يكتب قط خيرا من الأبيات الأولى فى قصيدة «تيثوناس»:

الغاب يهرم، الغاب يهرم ويسقط

وتريق الأبخرة حملها على الأرض

يجئ الإنسان ويفلح الحقل ويرقد تحته

وبعد عدة أصياف تموت البجعة.

إن الصوت والصورة يتحدان لكى يدعما المعنى: لكى يصورا الشيخوخة وأحزان الشيخوخة، وقانون الطبيعة ورحمته. إن الإيقاع الثقيل المنتظم :

يجئ الإنسان ويفلح الحقل ويرقد تحته

يؤكد الطمأنينة الرحيمة، التى يجلبها الإيقاع العادى للوجود إلى الإنسان العادى. ويتساءل أولدس هكسلى (فى كتابه **نصوص وتعلات**) عما تفعله البجعة فى الصورة ويدعوها «نافلة قول لامعة». وقد رد ف.ل.لوكاس بأنها ليست كذلك : فهى رمز للشيخوخة، والبياض يعكس أيضا «الطفل أبيض الشعر» الذى غداه الشيخ الآن إذ يجلس

ها هنا عند الطرف الهادئ من العالم

وفى كلا الحالين، كما يقول هكسلى، «قد كان تنسون يعرف عمله السحرى جيدا».

ص ٥١ ـ ٥٢

وفى قصيدة أخرى تبرز المناظرة والاختيار مرة أخرى، وتربط أيضا كثيرا من الجدائل التسونية. إنها قصيدة «إينونى» وهى مونولوج غنائى تلقيه الفتاة التى اتخذ منها الأمير الطروادى باريس عروسا ثم هجرها عندما فر بهيلين. وتروى كيف استمالها باريس إليه، وكيف جاءته الإلهات الثلاث سائلات إياه أن يختار إحدى الهبات.

قد كان يجمل بباريس، طبعا، أن يختار الحكمة. لقد عرضتها عليه بالاس ولكنه اختار هبة الحب التى عرضتها أفروديت. والهبة الثالثة ـ وقد عرضتها هيرا ونبذها أيضا ـ هى القوة. وأسلوب تسون فى عرض هذا الإغراء شائق

.....

ذلك إن باريس قد جر، بالفعل، المأساة، أو ـ بالأحرى ـ قد جرها الاستغراق فى ملذات الحس. لقد أحبت إينونى باريس لوسامته: فهى تجعل من الواضح أن رؤيته لأول مرة أشعلت عواطفها، ومن ثم كان اتحادهما قائما على انجذاب جنسى. وفى حالة إينونى تطور هذا إلى حب، ولكن باريس تركها وهكذا تكفر ـ على ما بدا للأخلاقيين الفيكتوريين ـ عن استسلامها للحس. إن نار الهوى تغدو الآن عذابا ملتهبا من المرارة والفقدان، كما أن الهوى الذى جعل هلين تترك زوجها وتتبع باريس سوف يضرم نارا كبيرة بما يكفى لالتهام حضارات كاملة. وفى مواجهة هذا، يتركنا الشاعر نتأمل حكمة بالاس التى تقدم توقير الذات ومعرفة الذات وضبط الذات.

إن «الصواب هو الصواب» ومن ثم فـ «اتباع الصواب» دون خوف من العواقب هو الحكمة الحقة.

ص ٥٧-٥٨

جون كيلام   تنسون وفتزجرالد

للوهلة الأولى قد تبدو «يوليسيز» ـ كما أكد تنسون ذاته ـ معبرة عن اعتقاد مضاد، وعن الحاجة إلى التقدم فى الحياة إلى الإمام رغم آلام الشيخوخة وحتمية الموت، وذلك كما سبق له فى «الصوتان» أن كتب :

إنما الحياة هى التى نصيب أعضائنا منها قليل

الحياة، لا الموت، هى ما نلهث من أجله

مزيد من الحياة ، وأكمل : ذاك ما أريد.

ولكننا لا نستطيع أن نحول بين أنفسنا وملاحظة أن يوليسيز يشبه آكلى اللوتس فى رغبته فى التخلى عن التفكير فى الزوجة والولد، وعن واجباته العادية كحاكم للجزيرة. ولا نحن نستطيع أن نتجاهل الارتباطات الوداعية للبحر الكبير الذى ينوى أن يبحر عليه :

النهار الطويل يأفل، والقمر البطئ يعلو: والبحر

يئن من حولنا بعدة أصوات. هلموا أى أصدقائى

فما فات الأوان للبحث عن عالم أحدث.

إن الشاعر يهتم هنا بالموت قدر اهتمامه به فى قصيدة «موت آرثر»: فقلب يوليسيز الجائع منكب على لمعة عالم لم يسافر فيه أحد، ولن ينتهى سعيه الذى لا يهدأ وراء الخبرة إلى أن يصل هناك، ويبلغ السلام الذى يفوق كل عقل. وآرثر هو الآخر يجد نوعا من الموت غرقا.

جون بيلى **لمسة يد اختفت**

عن تنسون ريكس

كان ت. س. إليوت على مثل ألفة أوين بصوت تنسون. والتعاسة الشخصية الكامنة وراء قصيدة «الأرض الخراب»....

كما دعاها الشاعر، كان لها رغم ذلك نغمة وإيقاع كشفا فترة ما بعد الحرب ذاتها. إن سطح القصيدة الحديث قد بدأ يلوح، على نحو متزايد، متفقا مع الخبرة الفيكتورية. وليس «الأرض الخراب» فقط: فمن «مارينا» إلى «أربع رباعيات» نجد نفس اللهجة المطاردة وإن تكن مدققة، ونفس النغمة الآخذة فى الخفوت، ونفس إيقاع البحث والتكرار الذى كانت الأذن الفيكتورية بحيث تتعرف عليه... مثل هذه الشذرات قد سند بها كلا الشاعرين خرائبه، وليس هناك افتقار إلى الشعور بالزمالة فى تعليق إليوت على قصيدة «فى الذكرى».

*

من الحق إن إليوت هو شاعر الشخصية المزودجة، أكثر مما كان تنسون.

صمويل C. تشو / ريتشارد . د. آلتيك

القرن التاسع عشر وما بعده

بيد أنه فى المونولوج الدرامى الفخيم «يوليسيز» نظر إلى المستقبل، وإن يكن بدون «القوة القديمة». إن تصميمه على أن يتابع المعرفة أينما أدت به مميز للفترة التى أصبحت على ذكر من البحار الخطرة للتأمل العلمى. وهكذا صب تنسون الخمر الجديدة للفكر الحديث فى زقاق الأسطورة القديمة.

روبين ميهيد **شعر تنسون**

لكن لئن كان نظم «بكيت» يمثل تنسون السئ، فإن قصيدة «يوليسيز» نجاح مؤكد جدا. إن نموذجه هو - بوضوح - القطع العظيمة فى الكتابين الأول والثانى

من قصيدة «الفردوس المفقود»، وتنسون ـ فى هذا النمط ـ يتحرك بثقة سهلة. إن لنظمه فصاحته وطبيعيته الخطابيتين :

لا جدوى فى جلوس ملك متبطل

قرب هذا المدفأة الساكنة، بين هذه الصخور الجديبة،

مع زوجة عجوز، أوزع وأتصدق

بقوانين تعوزها المساواة على جنس همجى

يجمّع وينام ويأكل ولا يعرفنى

ليست «يوليسيز» قصيدة نعى فيها عنصر المرض والكآبة، رغم أننا نستطيع ـ إن أردنا ـ أن نرى فيها تصميم تنسون على أن يتغلب على حالة القنوط التى جلبها عليه موت آرثر هالام. من المحقق أن للمدخل السيرى فوائده هنا، على الأقل لكى نرى على أى نحو جدير بالإعجاب سيطر تنسون على خبرته وأحالها إلى عمل فنى لا شخصى.

إن أسلوب هذه «المونولوجات الدرامية» خطابة جادة رفيعة، خطابة لا تستبعد نغمات أرق، ولكنها بعيدة عن مرونة الخطوة والنبرة التى نربطها بقصائد درامية حقا كقصيدة دن «الحلم» أو قصيدة إليوت «جيرونتيون».

جورج ماكيث   الفرد، لورد تنسون

ولد ألفرد تنسون فى سمرسبى بمقاطعة لنكولن شير. وأثناء حياته الطويلة سافر كثيرا واستقر فى أجزاء متنوعة من إنجلترا شملت توكينام وآيل أوف وايت وسسكس. وبعد تعيينه أميرا للشعراء فى ١٨٥٠ بدأ يتكلم ويكتب بسلطان شعبى أكثر من أى شاعر إنجليزى آخر باستثناء كبلنج. كان صوته هو صوت إنجلترا الفيكتورية الصادق، يعبر ـ بثراء ورشاقة وتنوع ـ عن الاتجاهات الرئيسية لعصره. وقد وقف هذا النجاح العام وقوفا قويا ضد استمرار صيته. وبدأ نقاد القرن العشرين الأكبر سنا يؤكدون الشعر الأكثر ذاتية لفترته الباكرة والذى يبلغ ذورته فيما يلوح لى فى مرثيته التجريدية على نحو بليد: «فى الذكرى». ومهما يكن من أمر فثمة الآن علامات كثيرة على أن قوة تنسون المهملة فى مرحلته التالية بدأت تترك أثرها. لقد أكد داوس وبامر أهمية قصيدة «مود» كاستباق لمركب الإحباط ـ العدوان، ووجه فيليب درو الانتباه إلى البناء القصصى

السينمائى لـ «قصائد المدفأة» وبخاصة «آيلمر». وأود من ناحيتى أن أؤكد الحيوية المهلوسة لـ "قصائد الملك التصويرية" كدليل على أن تنسون سبق السرياليين (انظر المقدمة ص ٢٤). ولم يأت بعد إعادة الاعتبار الكامل لموهبته. إن قدرة تنسون على أن ينافس من يصغرونه سنا ويتعلم منهم تجعله خبيرا حقيقيا لم يسمح قط لعمله بأن يتحجر، وإنما أمكنه وهو فى سبعيناته أن ينتج واحدة من خير قصائده : قصيدة «ريزباه».

إ. ج. Chiasson

«يوليسيز» تنسون : إعادة تفسير

ولو أننا فحصنا قصيدة «يوليسيز» فى ضوء هذا التحليل الأقرب إلى أن يكون عابرا لملامح معينة من «فى الذكرى»، متذكرين ما قاله تنسون من أن «فى الذكرى» و«يوليسيز» كتبتا لنفس الغرض، للاحظنا بعضا من النقائض المألوفة التى لا حاجة بها - فى نظر القارئ الحالى - أن تمر بلا حل. إن تنسون يحدد النغمة فى مطلع القصيدة. فيوليسيز يتكلم. ثمة خاصة صلبة قاطعة تتسم بها لغته، صلابة تشمل انعدام الحساسية الزوجية، على نحو مثير للدهشة وغير تنسونى، فى عبارة «مع زوجة عجوز» . إن ازدراءه لشعبه، ولطابع الحكم التدريجى، أساسا، يتضح من الخاصة النغمية لكلمات «أوزع» و «أتصدق»، ومن نظرته إلى شعبه على أنه جنس «همجى». والبيت المكون من كلمات أحادية المقطع صلبة «يجّمع وينام ويأكل ولا يعرفنى» إلى جانب سياق الأبيات الأولى، يدمغ يوليسيز بأنه فردقاس، مغلق على ذاته، مزدر لشعبه، لا سبيل للعواطف الرقيقة إلى النفاذ إليه، تجسيد كامل لكبرياء عصر النهضة.

ويستمر التصور الدانتى لشخصية يوليسيز إذ تتقدم القصيدة. ولكن النغمة تتغير: فاللغة المسطحة المزدرية تغدو بلاغية. وعلى حين أن أول خمسة أبيات قد منحتنا استبصارا بخلق يوليسيز إذ أخبرتنا بما يزدريه، تؤدى الأبيات السبعة والعشرون التالية نفس الغرض من طريق إخبارنا بما يثير حماسه. إن "شرب الحياة حتى الثمالة" ليس سوى الوجه الآخر للازدراء المعبر عنه فى الأبيات الافتتاحية، وهو يتدعم بالشمول البيرونى لبيت تال: «إنى جزء من كل ما التقيت به». وتتبدى الخاصة الفاوستية أيضا، كما فى كل أبطال بيرون، ويتذكر المرء نغميا شيطان ملتون، ذلك العدو الأكبر للهرمية السائدة. ومن الخير أن نتذكر أن

يوليسيز لا يفاضل هرميا بين خبراته إلا على أخف نحو. فعلى الرغم من أن التعطش إلى العقل العادى موجود فيه، لا يمازجه أىٌّ من العواطف الأرق، فإنه موجود - كما نتوقع من التصور الدانتى لشخصية يوليسيز - فى ارتباط وثيق بما هو - فى نظر تنسون - افتقار مخيف إلى الانتقاء. إن شرب الحياة حتى الثمالة، وشرب بهجة المعركة مع أنداده، ومتابعة المعرفة مثل نجم آفل - كلها تمنحه حماسة وافرة. أضف إلى ذلك أنه ليس ثمة دليل داخلى على أن «الحياة مكومة على الحياة» قد كانت لتمنح يوليسيز أى زيادة فيما يدعوه تنسون بالحكمة.

ليندر راى برات   الكأس المقدسة

هدم موروث وإحياؤه عند تنسون وت.س. إليوت

ملخص :

«قصائد الملك التصويرية» و «الأرض الخراب» يستخدم كلاهما بناءً أسطوريا لكى يصور مجتمعا متصدعا. ورغم أن أساطير الكأس تبنى كلا القصيدتين، فمما له دلالة أن لكل من الشاعرين اتجاهات مختلفة إزاء هذه الأساطير. إن تنسون يستخدم القصص الآرثرية المألوفة، ولكن تفسيره لها غير تقليدى قطعا. وإليوت يستخدم مادة الملك الصياد، ومع ذلك يتبع تفسيره لها مواضعات الدين. وهكذا تقدم الكأس فى «الأرض الخراب» خلاصا روحيا من حياة دنيوية عديمة المعنى. أما فى كاميلوت، على أية حال، فإن البحث عن الكأس فعل هدام ينم على افتقار إلى المسئولية المعنوية. ونسق قيم تنسون الدنيوى تحجبه المغامرة الآرثرية المحيطة بالكأس ، بينما تكذّب أرض إليوت الخراب الحديثة قيم الكأس التقليدية. يؤمى تفسير كل من الشاعرين للبحث إلى إمكانات يراها فى الحياة الدنيوية. فالكأس تساند رغبة إليوت فى مجاوزة دينية للأرض الخراب الحديثة، ولكن هذا البحث ذاته يقضى على ثقة تنسون فى أن للإنسان أى مملكة سماوية خارج تلك التى يحاول يوميا أن يقيمها فى العالم الدنيوى. وتنسون فى رفضه لموروث الكأس ينشق على الماضى انشقاقا مهما ويتحرك نحو اعتماد على الإنسان بوصفه خلاصه الخاص، وعلى الأرض بوصفها مجاله الأمثل.

و.و. رويسون   حيرة تنسون

سوف أبدأ بأن أورد واحدة من أشهر قطع الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر:

الأضواء تبدأ فى أن تخفق من الصخور

والنهار الطويل يأفل، والقمر البطئ يعلو، والبحر

يئن من حولنا بعدة أصوات. هلموا أى أصدقائى

فما فات الأوان للبحث عن عالم أحدث.

تقدموا، وإذ تجلسون فى أماكنكم اضربوا

الأمواج الرنانة، لأن هدفى هو

أن أبحر وراء غروب الشمس ، وحمامات

كل النجوم الغربية، إلى أن أموت.

ربما طوتنا الخلجان

وربما لمسنا جزر السعادة

ورأينا أخيل العظيم، الذى عرفناه.

إن أخذ الكثير فقد بقى الكثير، ورغم

أننا لسنا الآن بالقوة التى كانت فى الأيام الخوالى

تحرك الأرض والسماء، فنحن نحن.

مزاج واحد متعادل من قلوب بطولية

أوهنها الزمن والقدر، ولكنها قوية الإرادة.

على أن تناضل وتبحث وتجد ولا تستسلم.

ذلك هو ختام قصيدة تنسون «يوليسيز». إنها قصيدة بالغة الجمال وأظنكم توافقوننى على أن تلك الأبيات الختامية تستمد جزءا من جمالها من إحساسنا بتاريخ كامل للخيال والطموح الأوربى، يعبر عنه تنسون على لسان يوليسيز. لأنه وإن كان المتكلم يتكلم بنبرة تنسون، فإنه ـ على نحو غير منكور ـ يولسيسز دانتى. فى الكتاب الحادى عشر من «الأوديسية» يُتنبأ ليوليسيز بأنه، بعد عودته إلى إيثيكا وقتله خطاب زوجته، سوف يبحر مرة أخرى فى رحلة غامضة. وهذه الرحلة، وما تلاها، تصفها الشخصية المأسوية فى «جحيم» دانتى.

يوليسيز

كتب هذا المونولوج الدرامى الحاذق الملتبس فى خريف ١٨٣٣ عندما كان حزن تنسون القانط على هالام أشد ما يكون . وعند النظر إلى الوراء أصر الشاعر على أنه يقرر «شعوره بالحاجة إلى التقدم إلى الأمام، ومواجهة نضال الحياة، ربما على نحو أبسط من أى شئ فى قصيدة (فى الذكرى)». ومع ذلك فإن القصيدة قائمة على يوليسيز، مستشار السوء، فى «جحيم» دانتى (٢٦) (والذى كان دانتى - رغم ذلك - معجبا به بمعنى من المعانى) أكثر من قيامها على بطل نبوءة تايرزياس فى "الأوديسية" (١١-١٠٠-١٣٧). إن تعاطف دانتى مع طروادة ينبع من قوميته ومن مرشده فرجيل الذى تغنى بفرار إينياس من طروادة بعد سقوطها، وتأسيس ذلك البطل روما فيما بعد. وفى «الجحيم» يقوم يوليسيز مرة أخرى برحلة أخيرة، لكى "يستكشف العالم ويفتش عن سبل الحياة / وشر الإنسان وفضيلته» (ترجمة كيرى، التى يحتمل أن يكون تنسون قد استخدمها). وعندما تصل سفينة الإيثيكيين إلى أعمدة هرقل "الحدود التى ليس لإنسان أن يجاوزها" يحث يوليسيز الكثير الحيل "الفرقة الصغيرة المخلصة/ التى ما زالت متشبثة بى" على أن يحاولوا اقتحامها نحو الممالك المحرمة: «إنكم لم تجبلوا لتعيشوا حياة الدواب/ وإنما لتسعوا وراء الفضيلة والمعرفة العليا". ويطيعه أتباعه، ولكن الأمواج تجرفهم - وهو معهم - فى الخلجان المحرمة عندما يرون جبل المطهر. ورغم أن دانتى فيما يبدو ينظر إلى يوليسيز - عكس ما يفعل دانتى - نظرة رومانسية عالية على أنه باحث لا يُقهر، ينفخ فيه الحياة مذهب إنسانى بطولى ودافع مستمر إلى المعرفة، فإن القصيدة تعدّل باستمرار من إعجابنا بالمتكلم. إنه يلوح مفتقرا إلى القدرة على أن يحب غيره من البشر، ويزدرى حس ابنه بالمسئولية، وفى أبياته الأخيرة يرّجع صدى شيطان ملتون المتحدى (قصيدة «الفردوس المفقود» ١-٢).

كرستوفر جيلى رفيق لونجمان إلى الأدب الإنجليزى

سيدة شالوت (١٨٣٢)

واحدة من أشهر قصائد ألفرد تنسون. القصة حكاية من أسطورة سير لانسلوت الآرثرية، وتجدها فى كتاب مالورى «موت آرثر» وفى الرومانس

الفرنسية «لانسلوت» من القرن الثالث عشر. وفى الأساطير الأصلية كانت شالوت هى «اسكولوت» او «أستولات» ـ وهى بلدة جيلد فورد جنوبى لندن. وقصيدة تنسون ذائعة كمثل لنظمه الموسيقى على نحو بالغ. وهى أيضا مثل لخيطه المتردد: الانسحاب من واقع مميت إلى عالم من التهويمات. وقد بسط القصة فى قصيدته «لانسلوت وإيلين» (١٨٥٩) إحدى «قصائد الملك التصويرية».

ص ٦٠٥

آكلو اللوتس

قصيدة لألفرد تنسون نشرت لأول مرة فى ديوانه الصادر فى ١٨٣٢، والذى يحوى كثيرا من أبرز قصائده. وموضوعها هو الأسطورة اليونانية القديمة عن الـ «لوتوفاجى» (أى آكلو اللوتس، وقد استخدم تنسون الهجاء اليونانى lotos) الذى ورد ذكرهم فى «أوديسية» هوميروس. إن من يزدرون الأرض التى تنمو فيها ثمار اللوتس ويأكلون منها يفقدون كل رغبة فى العودة إلى أوطانهم. وخيط قصيدة تنسون هو إغراء نبذ عالم النشاط والتغير والضغوط من أجل وجود كالغيبوبة لا تقيسه سوى إيقاعات الطبيعة الأكثر خدرا. والقصيدة على سنن سبنسر وكيتس فى أحواله الأكثر غنى: فللإيقاعات موسيقى منومة، والصور حسية بقوة ولكن على نحو مهدهد. وهى تبدأ بمقطوعات سبنسرية. وأغنية آكلى اللوتس مكتوبة بالأسلوب الحر ـ وإن يكن معقدا ـ لأنشودة كورالية يونانية قديمة.

سير جالاهاد

فى نسخة مالورى من الأسطورة الآرثرية : موت آرثر، كان سير جالاهاد ابنا للانسلوت، والفارس الذى تمّكنه فضيلته الكاملة من النجاح فى البحث عن الكأس المقدس. ص ٥٣٢

كلمة عن مركب النار. الوردة فى «أربع رباعيات» لـ ت. س. إليوت

إذ يقيم ت. س. إليوت رموزه على «كوميديا» دانتى، ينمىّ صور النار والوردة فى «أربع رباعيات» حتى يبلغ بها حلا ذرويا للتطهير المؤلم والحب الإلهى فى ختام «ليتل جيدنج»:

ومهما يكن من أمر فإنه لا يأخذ هذا الحل من «الكوميديا» إذ لا يقوم دانتى بإدماج مباشر للهب المطهر فى الوردة السماوية، وردة التوحد بالله، رغم أن هذا

موجود لديه ضمنا. وفى «المطهر» من الواضح أن حب الله هو الذى يشرف على العقاب المنظف، بينما يحمى المكفر من الهلاك (انظر مثلا : الأنشودة ٢٧). وفى «الفردوس» تطير شرارات من نهر الضياء إلى الأزهار على الشاطئ، وتصطلى الوردة السماوية فى الشمس الإلهية (الأنشودة ٣٠) ولكن لهب المطهر بعيد عن هذه الرؤيا السماوية. ويتساءل المرء عند هذا ما إذا كان مركب إليوت أصيلا، أو على الأقل توصل إليه بمفرده، أم هو آت من مصدر آخر.

يوحى بمثل هذا المصدر توحيد تنسون للوردة والنار المطهرة عند حل عقدة «مود» (١٥٥٨). ويحلل أ. د. هـ. جونسون فى مقالته «الزنبقة والوردة : المعنى الرمزى لقصيدة تنسون : مود»، «منشورات رابطة اللغة الحديثة» LXIV (ديسمبر ١٩٤٩) ص ١٢٢٢ ـ ١٢٢٧، صور الوردة فى هذه المونودراما الغنائية، مبينا كيف أنها ترمز إلى عواطف البطل غير المسماة، وتوازى تغيراته النفسية طوال القصيدة. وعندما تكون العاطفة المسيطرة عليه هى الجنون، ترتبط الوردة بالدم والعنف والموت. ولكنها أثناء ارتباطه بمود تغدو رمزا لحبهما. وفى النهاية، إذ توفيت مود وزايله الجنون، يتحول البطل إلى حرب القرم فى محاولة لتطهير ذاته من أهوائه المتبقية ـ أهواء يمكن أن تتمثل فى حبه لمود أو قتله العنيف لأخيها.

هكذا تغدو الوردة استعارة للحرب، ويضيف هدفها المنظف نار التطهير، جاعلا إياها «زهرة الحرب حمراء الدماء، ذات قلب من النار» (مود، القسم الثالث، بيت ٥٣).

وإدماج إليوت للنار والوردة فى «أربع رباعيات» أشبه بتوحيد تنسون لهذين الأمرين منه برموز دانتى المنفصلة، رغم أنه من المؤكد ـ كما قلت ـ أن إليوت يستمد هذه الرموز من دانتى. إن النقطة التى تعنينا هنا هى مركب النار المطهرة ووردة الحب. إن معرفة إليوت بعمل تنسون وإعجابه به (بما فى ذلك قصيدة مود) واضحان فى مقالة «فى الذكرى» (١٩٣٦). ومن الممكن جدا أن يكون قد استمد هذا الوجه من «أربع رباعيات» من مود، سواء شعوريا أو لا شعوريا. ومن المؤكد أن بيت إليوت يرّجع صدى بيت تنسون. وكلا البيتين يجسد رموزا تقليدية، ولكنه يجمع بينها على نحو فريد.

جورج ل. Musacchio

جامعة كاليفورنيا

ريفرسايد

جيروم هاملتون بكلى   تنسون

واضح أن قصيدة «يوليسيز» التى أراد بها الشاعر أن تعبر عن «الحاجة إلى التقدم إلى الأمام» هى أكثر القصائد التى أوحى بها موت هالام حيوية فى التأكيد. إن تنسون إذ يستمد من دانتى ـ أكثر مما يستمد من هوميروس ـ فكرة رحلة البطل الأخيرة، يبتعث صورة السفر بوصفه رمز استمرار، وتوقا لا يهدأ يوافق الحياة ذاتها. إن تصميم يوليسيز على أن يحقق ذاته فى الفعل يوازى ـ ومن المؤكد أنه يرّجع صدى ـ وعى هملت (كما لاحظ الأستاذ بوش) بأن الإنسان يغدو أقل من إنسان إذا ترك «قدرته وعقله الأشبه بالإله / يتعفن دون استخدام». ولكن على حين أن هم هملت هو أداء غرض مسبب، فإن يوليسيز مدفوع ـ مثل فاوست ـ إلى متابعة رغبة لا تشبع، إلى غير نهاية، على أنها خير فى حد ذاتها. إن إهابته بقلوب الأبطال لا تفترض أملا إلا حيث توجد حركة، وتكتسب حياة ما بقيت الإرادة لكى «تناضل وتبحث وتجد ولا تستسلم».

والمونولوج ـ كما يظهر فى المسودة الأولى بكراسة تنسون ـ ينمىّ هذا التوق على نحو غنائى أكثر مما هو درامى. إن يوليسيز منغمس فقط فى عجزه الشخصى عن أن يتوقف وأن يضع نهاية. ليس لديه ما يقوله عن تليماكوس، ولا يبدى مودة للواجبات العامة التى لا تثريب عليها والتى سيهجرها. إن الماضى الذى يتذكره مؤلم إلى حد كبير :

عانيت الكثير

وهو بيت يقف بصرامة مكان الأبيات التى استقر عليها فى النهاية :

طوال الوقت استمتعت

كثيرا، وعانيت كثيرا، مع من

أحبونى، ووحيدا

والمستقبل يحمل إمكانية العمل الرفيع، ولكن ليس بعد الاعتقاد بأنه «وإن أُخذ الكثير، فقد بقى الكثير»، ولا وعد بحر المساء:

الأضواء تبدأ فى أن تخفق من الصخور

والنهار الطويل يأفل، والقمر البطئ يعلو، والبحر

يئن من حولنا بعدة أصوات. هلموا أى أصدقائى

فما فات الأوان للبحث عن عالم أحدث.

موجز القول إن المسودة الأولى - وقد كتبت قبل نهاية ١٨٣٣ - أقرب إلى أن تكون وصفا شخصيا لما استشعره الشاعر - أو على الأقل قرر أن يستشعره - من أن تحقق حس الشخصية المكتمل أو التوازن البلاغى الرهيف اللذين يجعلان القصيدة - فى صورتها المنشورة - لا تُنسى. ومع ذلك فإنها تسعى وراء الموضوعية إذ تقنع حزب الشباب الذى يعوزه اليقين وراء خبرة الشيخوخة النوستالجية وإن تكن مصممة. وهى تشهد بسيطرة مميزة وأصيلة على وسيط الشعر المرسل: معالجة بارعة للوقفة فى منتصف البيت، تنويع عروضى ملحوظ على المعيار الأيامبى، راجع إلى حد كبير إلى استخدامه الحر للتروكى فى أول البيت، ثم الجدية المفاجئة للسبوندى فى منتصفه، وكذلك - فى المحل الأول - القدرة على ابتعاث المهاد والحالة النفسية من خلال توافق الحروف المتحركة المنبورة، والهارمونية، والنعت الدال- وذلك كله، مثلا، فى البيت الرحيب الذى يستدعى بهجة المعرفة :

بعيدا على التلال الرنانة لطروادة التى تهب عليها الرياح

روبرت لانجباوم شعر الخبرة

إن نفس التعب والتوق إلى الراحة هو الميل الوجدانى لقصيدة «يوليسيز» أفتن مونولوجات تنسون الدرامية، رغم أن الوجدان هنا مصاغ بلغة المغامرة المضادة، مما يضفى على القصيدة تعقدا مضافا فى المعنى. إن قراءة "يوليسيز" على أنها قصيدة نشاط، على طريقة براوننج، كما فعل بعض النقاد، إنما هى قراءة لها بالعقل فقط وليس بالحساسية. ذلك أن موسيقاها تحمل محاط النغم الموهنة لقصيدتى «تيثوناس» و«آكلو اللوتس». إن المتكلم هو يوليسيز العجوز، الذى خلف أمجاده وراءه. ورغم أنه ما زال يملك شهية للحياة تجعله غير راض عن المدفأة المنزلية، فإنها شهية رجل عجوز تجاوز القدرة. وسوف يفوتنا المعنى الوجدانى لرحلته الختامية إن لم ندرك أنه قام بها وهو يحس بتناقص قوته، بوصفها آخر شئ ممكن :

وإن أخذ الكثير، فقد بقى الكثير، ورغم

أننا لسنا الآن بالقوة التى كانت فى الأيام الخوالى

تحرك الأرض والسماء، فنحن نحن.

إنها رحلة صوفية يُشرع فيها ليلا مع طاقم عجوز. سوف يبحرون وراء حدود العالم إلى أن يموتوا: إنها رحلة إلى الموت. ولكن الموت ليس هنا هو الخبرة الذروة كما فى قصيدة براونتج «بروسبيس»، وإنما هو أقصى خبرة ممكنة للشيوخ. وليس الموت معركة كما فى «بروسيبس»، «الأفضل والأخير»، وإنما هو اضمحلال، وغوص وراء الأفق. إن الشاعر يُحرك حتما نحو الموت فى «بروسيبس» أما فى «يوليسيز» فالموت يلتمس عمدا.

إن قصة رحلة يوليسيز الأخيرة مأخوذة من دانتى، الذى يتبع تنسون وصفه لها فى «الجحيم» متابعة وثيقة إلى الحد الذى يجعل قصيدته - فى بعض المواضع - شرحا لها. ومع ذلك فإن الاختلاف بينهما فى المعنى الوجدانى واضح بخاصة لأن الوقائع وحتى الأفكار متوازية. إن حث يوليسيز المشهور لطاقمه إذ يستعدون لعبور حد العالم المسكون: «تأملوا أصلكم. إنكم لم تجبلوا لتعيشوا كالدروب، وإنما لكى تسعوا وراء الفضيلة والمعرفة» (٢٦/ ١١٨) إنما تمثله - على نحو جدير بالإعجاب - أبيات تنسون:

وهذه الروح الرمادية تتوق رغبة

إلى أن تتبع المعرفة كنجم آفل

وراء أقصى حد للفكر البشرى.

ولكن الصورة والوجدان اللذين يغذوان القطعة ليسا فى دانتى - الروح الرمادية إشارة إلى التوق المتعب لرجل عجوز، والنجم الآفل الذى يوجه التوق نحو الاختفاء، والانقراض.

إن الأمر العارض عند دانتى - إن يوليسيز رجل عجوز - قد استأثر بخيال تنسون، لكى يغدو الواقعة المركزية التى ينبثق منها معناه. ليس ثمة ما يدل على تناقص الحيوية فى يوليسز دانتى. والحق أنه يهلك عقابا له على اجترائه المتحمس على الإبحار وراء الحدود المخصصة للإنسان. إن العاصفة التى تقضى عليه هى الكارثة التى خاطر بمواجهتها إذ خرج مغامرا. أما يوليسيز تنسون فإنه،

حتى قبل إبحاره، يعتبر الموت ـ بشكل أو بآخر ـ الهدف الحتمى للرحلة. قد تطويهم الخلجان، أو قد يلمسون جزر السعادة الخاصة بالموتى. وعلى أية حال فإن هدفه هو

أن أبحر وراء غروب الشمس ، وحمامات

كل النجوم الغربية، إلى أن أموت.

إن يوليسيز تنسون يوقظ ذاته من غمرة نعاسه فى إيثاكا لكى يختار الحياة: سوف يستمر، وسيقوم بالمجهود الأخير، ولكن بنفس صيحة الألم التى تحرك عالم إليوت النباتى فى شهر إبريل، وبنفس التحمل للحياة لا لشئ إلا لأنها تؤدى إلى الموت. ورغم أن التوق إلى النسيان يغذو أغلب شعر إليوت الباكر، فإننا قلما نفكر فى إليوت مرتبطا بتنسون. ومع ذلك فإنه ليس ثمة انقطاع فى الإيقاع أو الحساسية بين :

الغابات تضمحل ، الغابات تضمحل

فى تيثوناس و

ابريل أقسى الشهور

فى الأرض الخراب، أو بين أبيات يوليسيز الافتتاحية :

لا جدوى فى جلوس ملك متبطل

قرب هذه المدفأة الساكنة، بين هذه الصخور الجديبة،

مع زوجة عجوز

و

هأنذا، رجل عجوز فى شهر جاف

فى جيرونتيون، أو قول بروفروك :

إنى أهرم

إن كلا الشاعرين يلوح أنه قد كان ـ فى سنوات شبابه ـ على حساسية غريبة بأحاسيس وهن الشيخوخة. ونحن نستطيع أن نرى فى جيرونتيون المتصلب ببطء وتثيوناس الذابل ببطء (وكلا القصيدتين خلق باكر) نتاجا لحساسيتين متشابهتين.

إن «موت آرثر» نتاج فاتن لتلك العملية الغامضة التى يضفى فيها عامل الخيال الفنى المساعد أو بوتقته شكلا جديدا على الخبرة الشخصية. وكذلك الشأن مع قصيدة «يوليسيز» التى تنبع أيضا من مشاعر قوية ولدها موت هالام، وتبين مرة أخرى تنسون وهو يلتمس تفريجا عن الألم فى خلق الجميل، وولعه بتعديل الأسطورة كى تكسو وجدانا شخصيا. إن قصيدة «يوليسيز» شخصية بعمق، فى تعبيرها عن حساسية مقسمة بين مطالب الانسحاب والانخراط، ونغمة شجاعتها، وكآبتها الرثائية، وعدم رضاها القلق عن الحاضر ورغبتها فى حياة أكمل وتوقها إلى الأيام التى لم يعد لها من وجود، وإلى البعيد "البعيد". ولكن القصيدة - وهى «كاملة» كما يرى مستر إليوت ويوافقه على ذلك كل إنسان تقريبا - أشد جلالا من أن تعانى عنف معالجتها على أنها مفتاح فض به تنسون مغاليق قلبه. إن ملاحظة تنسون القائلة إن فى القصيدة كثيرا منه صادقة بمعنى أوسع مما كان يقصده، لأن «يوليسيز» هى أيضا خلاصة الطابع "التنسونى" تجمع خير وكل ما يمثل عمله الباكر، وتكشف - على نحو فخيم - عن ثرواته اللانهائية فى حيز صغير. إن العمل تنسونى، ووفرته وتنوعه وإحكامه الكامل تبين كم أن هذه الصفة تحد من نطاقه [الرحيب].

وفى الموقف الذى تقدمه قصيدة «يوليسيز» ثمة الكثير مما يذكرنا بقصائد أخرى باكرة. وككثير من أعمال تنسون، تفتتى غنى عظيما من تداعيات تأتى من تلك القصائد الأخرى. هنا مرة أخرى نجد شخصية لدى النقطة الساكنة لجزيرة، و «الأمواج الرنانة» لعالم متحول يلوح أنها تدعوها إلى العمل. وكمثل الشخصية التى نجدها فى قصيدة «الشباب» (ومثل تنسون وبديفير) تقف عند نقطة حاسمة بين ماض جذاب ومستقبل غير مؤكد. وكمثل آرثر، تسعى وراء جزر السعادة بعد حياة من النشاط الجاهد. وكمثل الشخصية التى فى قصيدة «الصوتان» يلوح أنها تريد «مزيدا من الحياة» وأكمل. وكمثل بديفير تنعى فقدان «تلك القوة التى كانت فى الأيام الخوالى/ تحرك الأرض والسماء». والأدل من ذلك هو ثروة التداعيات التى يجلبها يوليسيز - وهو ربما كان أكثر نماذج الأدب الرئيسية جاذبية فى تعقدها - معه. إنه جزء من كل ما التقى به فى موروثه الطويل... ومهما يكن من أمر فإن النموذج الرئيس هنا، كما أكد تنسون، هو يوليسيز دانتى: [يوليسيز] الخاطئ القوى الذى أدى به تعطشه، لا تنقع له غلة، إلى المعرفة، وأدى بملاحيه

_الذين حركتهم بلاغته - إلى الموت فى «فرار لا عقل به» وإلى أن يدانوا فى ذلك المكان من الجحيم المخصص لمستشارى السوء. إن «يوليسيز» عظيمة إذا قُرأت على أنها قصيدة معبرة عن إرادة لا تقهر، تلخص كل طاقات الشجاعة المصممة، وتبحث عن عوالم جديدة تفتتحها. ولكن قصيدة «يوليسيز» ، كما يوحى موقف تنسون فى زمن كتابتها والموروث الأدبى الذى يستثيره، أغنى من ذلك بكثير. ومن المحقق أن عظمتها الأساسية تنبع لا من قوة الشعور الرفيع، وإنما من تعقد رسم الشخصية وصراع مشاعرها. أما أن الأمر كذلك فهذا ما يوحى به - بقوة - حتى المحتوى القابل للنثر لحديث «يوليسيز». إنه يتحدث عن العمل الرفيع ويبين لنا أن إيثاكا تتطلبه، ولكنه متبطل يترك القيادة لتلماكوس. يقول إنه يتبع المعرفة ويبحث عن حياة أكمل، ولكنه يرغمنا على أن نتساءل ما إذا لم يكن _ بالأحرى- يبحث عن النسيان فى غمرة نشاط لا يتوقف، بل وفى الانتحار. إنه صادق مع نفسه، ولكنه - على ما يبدو - غير مخلص لمملكته وملاحيه. إن المحتوى النثرى يرغمنا على أن نتساءل : أهو ذو كبرياء، أم تراه لا يعدو أن يكون محبا لذاته؟ بروميثى أم شيطانى؟ رجل فعل مسئول أم هروبى؟ أهو، أم تلماكوس، الأشبه بآرثر «الرجولة المثالية متجسدة فى رجل حقيقى»؟ والمتناقضات الكامنة فيما يقوله إنما تدعمها براعة شاعر أستاذ.

*

ومن بين أولى القصائد المكتوبة فى مجموعة ١٨٣٢ «الهسبرديز» التى تعبر، على أوضح نحو، عن جاذبية الفن كملاذ، وذلك بحديقتها التى تذكرنا بحديقة «عقل الشاعر» وإن تكن أكثر غرابة، تضاد البحر الذى يقوم فيه هانو بعمله. إن بنات هسبرس، فى عالمهن الذهبى، يحمين «التفاحة الذهبية، الثمرة المقدسة»، «كنز/ حكمة الغرب»، بأغنية لا تنتهى ، كما أن سيدة شالوت، فى ١٨٣٢ ، تنسج بلا توقف لكى تبقى شبكتها. وتؤكد القصيدة تعرض التفاحة، وكل ما يتصل بها، للخطر، وتنظر إلى الشاعر - كما هو واضح - على أنه حارس للحكمة. إن الهسبرديز - كبعض أمناء المكتبات - يشعرون بأن حكمتهم لا سبيل للحفاظ عليها إلا بالحيلولة بين العالم الخارجى وتلويثها : وتفاحتهن، كالطائر فى قصيدة «عقل الشاعر»، «تغوص فى الأرض لو أن أحدا دخل». ولم يعد تنسون نشر هذه القصيدة قط.

ص ٣٣

إن «إينونى»، بطبيعة الحال، لا تدور «حول» مشكلة الفنان، أو الصراع بين فلورا وبان، وعذابات القلوب البشرية، ولكنها تعكس اهتمامات رئيسية لتنسون فى مطلع حياته: إن باريس يختار ما تختاره النفس، وآكلو اللوتس، وتيثوناس.

ص ٣٣ _ ٣٤

دانيل ر. شوارز

إخفاق التأمل : وحدة «جيرونتيون» إليوت

إن صورة النورس الذى يدفع، رغما عنه، إلى جزيرة آيل (ربما كانت هذه محاكاة ساخرة لوجهة يوليسيز : «جزر السعادة»: وهى وجهة تبحث عنها شخصية تنسون البطولية عن وعى) أو الخليج (الذى ربما كان - كما يذهب رانسوم - الهوة التى فى قاع العالم) تضع مرة أخرى كون جيرونتيون فى إطار لا مسيحى.

جون فولر ت.س. إليوت

ولهذا السبب فإن الاستكشاف الروحى الذى تجهر به «أربع رباعيات» يستوقف المرء أحيانا بوصفه لا يزيد كثيرا عن صخب هروبى، أكثر تذكرة بيوليسيز تنسون منه بأى شئ آخر.

جيمز جويس
صورة فنان شاب

كتب جويس فى الفترة الممتدة من ١٩٠١ إلى ١٩٠٦ مسودة رواية أسماها «ستفن بطلا» ولكنه لم يرض عنها وأعاد كتابتها فيما بعد. ودمر جزءا من المسودة فى نوبة غضب لأن ناشرا رفضها، ثم أعاد كتابتها وأصدرها فى عام ١٩١٦ تحت عنوان «صورة فنان شاب».

تدور رواية «صورة فنان شاب» حول شخصية ستفن ديد الوس التى تعكس. من عدة نواح. شخصية خالقها ذاته. ولهذا لزم أن نذكر بعض كلمات عن حياة جويس ثم نقارنها بحياة بطله. ولد جويس فى الثانى من فبراير عام ١٨٨٢ بمدينة دبلن. تلقى دراسته بكلية «كلونجزوود» ثم بكلية «بلفدير» بدبلن. كان متفوقا فى دراسته وشغوفا بالشعر واللاتينية واللغات. مضى فى عام ١٨٩٨ إلى كلية دبلن بالجامعة الملكية حيث درس الفلسفة واللغات. عشق المسرح، وفى إبريل ١٩٠٠ كتب فى مجلة «ذا فورتنايتلى رفيو» عن مسرحية إبسن «عندما نستيقظ نحن الموتى». سافر إلى باريس فى أكتوبر ١٩٠٢ ولكنه عاد إلى دبلن فى العام التالى لأن أمه كانت تحتضر. اشتغل بالتدريس فى مدرسة بدالكى إلى أن تزوج فى عام ١٩٠٤. سافر مع زوجته إلى زيوريخ ثم عاد إلى تريستا حيث اشتغل بتدريس اللغات فى مدارس برليتز. عاد إلى دبلن فى ١٩١٢ حيث قام بمحاولة

فاشلة لنشر مجموعته القصصية «أناس من دبلن» سراً. قضى سنى الحرب العالمية الاولى فى زيوريخ مع زوجته وطفليه فى فقر مدقع، إلى أن تلقى منحة قدرها مائة جنيه استرلينى. عاش فى باريس منذ عام ١٩٢٠. وفى ١٩٢٢ نشر روايته العظيمة «يوليسيز». وفى ١٩٣٩ أتبعها بـ «مأتم فنجان». وتوفى فى يناير عام ١٩٤١.

د. هـ لورنس
نساء عاشقات

إنها دراسته لأسرة من الميدلاند من المزارعين، وأمواج العاطفة والصراع فى داخلها.

ظل آل برانجوين، لأجيال، أسرة من المزارعين على حدود مقاطعة نوتنجام، بين مناجم الفحم - سلالة نشطة قوية الإرادة. وعندما يقترن توم برانجوين بأرملة بولندية، يكتشف أنه لابد للحب أن يصطلح مع القوى الأخرى التى تصنع الشخصية الإنسانية.

تدور «نساء عاشقات» حول علاقات أختين هما: أورسولا وجدرن تعيشان فى مدينة مناجم فحم بالميدلاند فى السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى. وتقع أورسولا فى حب بيركن (وهو صورة شخصية للورنس) بينما تكون لجدرن علاقة مأسوية وشيطانية بجيرالد، ابن مالك منجم الفحم المحلى.

وهذه الرواية النافذة والمقلقة معنية بأفكار ومعتقدات وعواطف هذه الشخصيات الأربع الرئيسة وأصدقائهم . وهى صور تخطيطية لامعة، كثيرا ما تكون قاسية، لأناس عرفهم لورنس.

وكان لورانس ذاته يعتبر كتابه هذا أفضل كتبه، والرواية التى قدمت ـ على أوضح الأنحاء - أفكاره عن المجتمع الحديث.

د. هـ لورنس
عصا هارون

كان هارون سيسون عامل تعدين فى مناجم الفحم، خرج فى رحلة غريبة لاستكشاف ذاته. وكان هدفه المهيمن عليه هو المحافظة على فرديته من أن يجرفها ويتملكها أى شخص أو ظروف، وأن يقرر مصيره بنفسه. وبمدخراته المتواضعة، ونايه الذى كان يحسن العزف عليه، يفارق هذا الرجل ذو المزاج العنيد الحساس زوجته وأطفاله، ويبدأ تجربته المتطاولة من أجل تحقيق الذات. وفى حياة لندن البوهيمية، وبيئة فلورنسا الحية، يلتقى هارون سيسون بخليط من الناس الذين أعانه سلوكهم ونظرتهم إلى الحياة على أن يعرف ذاته، بعد جهد جهيد. ومن تيه هذه الخبرات خرج، فى نهاية المطاف، بمعرفة طبيعته.

وفى رواية «عصا هارون»، كما هو الشأن فى كثير من رواياته وقصصه الأخرى، ينشغل د. هـ. لورنس بعقيدته الذاهبة إلى أن الرجال والنساء ينبغى أن يخلصوا لطبائعهم المنفصلة، وألا «يفقدوا» ذواتهم فى أى علاقات أو أنشطة تتطلب منهم التخلى عن شخصياتهم. وخاصة فى تلك العلاقة التى تعرف باسم الحب. وليس فى رواية «عصا هارون» ما هو أكثر حيوية من تصوير تلك النزعة إلى التملك التى هى من مظاهر الحب، بينما هى ـ فى رأي لورنس ـ واحدة من صوره الزائفة، المقيتة والقاتلة.

نشرت لأول مرة فى يونيو ١٩٢٢

إدنا سانت فنست ميلاى

بقلم : جيفرى مور

ولدت إدنا ميلاى عام ١٨٩٢ فى مين، وتلقت دراستها فى كلية فاسار. قبل زواجها فى عام ١٩٣٢ اشتغلت بالصحافة فى نيويورك، واتصلت. بعض الوقت. بتلك الجماعة الحية من الأدباء الذين كانوا يكتبون فى مجلة «فانيتى فير» أيام أن كان جون بيل بيشوب رئيسا لتحريرها. أثناء سنى دراستها فى الكلية لفتت الأنظار بقصيدتها المسماة «النهضة»، وقد جعلت هذه القصيدة عنوانا لديوانها الأول (١٩١٧). دواوينها التى تلت هى : «بضع تينات من قلب الحسك» (١٩٢٠)، «إبريل آخر» (١٩٢١)، «ناسج القيثارة» (١٩٢٣)، «ظبى بين الثلوج» (١٩٢٨)، «لقاء مهلك» (١٩٣١)، «نبيذ من هذه الأعشاب» (١٩٣٤)، «محادثة فى منتصف الليل» (١٩٣٧)، «أيها الصياد، أى طريدة» (١٩٣٩)، «اجعل السهام لامعة»(١٩٤٠)، «جريمة قتل ليدايس» (١٩٤٢). وتوفيت عام ١٩٥٠.

وبالرغم من الأصداء الشكسبيرية والكيتسية والروزيتية فى شعر مس ميلاى، فقد كانت على موهبة غنائية حقة، تتبدى فى دواوينها الأولى أكثر مما تتبدى فى دواوينها الأخيرة. فدواوينها الأخيرة تجنح إلى التعميمات، رغم أنها «تزخر بشذرات بارزة» كما تقول لويز بوجان. إن مس ميلاى تكون فى أحسن أحوالها عندما تكتب السوناته. وقد اخترت من ديوانها "مجموعة السوناتات" ما لاح لى

أكثرها أصالة، وهى سوناتة «إذ أسمع كلماتك». أما السوناته الأخرى «أى شفاه قبلت شفتى» فهى جميلة الصوغ، تكشف عن الشخصية الأثيرة لديها، وهى شخصية المرأة التى تمثل فى دنيا النساء ما يمثله بيرون فى دنيا الرجال. ويمكن للقارئ أن يجد وجها آخر من أوجه هذا الدور الرومانسى فى قصيدتها التى يكثر الاستشهاد بها : «شمعتى تحترق من كلا الطرفين».

إديث سيتول

(من كتاب : شعر العشرينيات، تحرير سيدنى بولت، الناشر : لونجمان، ١٩٧٣)

ولدت السيدة إديث سيتول - الابنة الكبرى للبارون غريب الأطوار سير جورج سيتول - فى ١٨٨٧ وقضت طفولتها فى مقر العائلة، رينشو، غير سعيدة ووحيدة رغم صحبة أخويها الموهوبين: أوزبرت وساكفرل. لم تتزوج قط، ولكنها وجدت الكثير كى يشغلها فى حياتها الراشدة فى المجادلات الأدبية وغير ذلك من الفنون، حيث كانت تشكل وشقيقاها مجموعة محورية.

كان أول عمل متحدٍ قامت به ضد ما تعده المادية فاسدة الذوق هو كتاب المنتخبات المسمى «عجلات». وكان موجها ضد كتب منتخبات الشعر الجورجى التى يحررها سير إدوارد مارش. وقد اتخذ صورة النشر لشعراء استبعدهم مارش من منتخباته. لم يكن اعتراضها على الشعر الجورجى منصبا على طريقة استخدامه للغة وإنما على إهمال نسيجه. ورغم أنه ليس بين الإخوة سيتول من أخرج إعلانا منهجيا للمبادئ، وأن أعمال ثلاثتهم تخترقها لمحات من الشعور الحاد، يبدو أن الأناقة كانت همهم الأول.

وبعد الهدنة ارتبط الإخوة سيتول ارتباطا وثيقا بالحماس لفن الباليه، وأسهموا بالكثير فى إحيائه فى بريطانيا. وقصائدها الموجودة فى ديوان «واجهات» قد كتبت لتقرأ مصاحبة لرقص محاك، مع موسيقى لسير وليم والتون.

وفى السنوات التالية فإن الاستفزاز الذى كان يمثله الإخوة سيتول قد تحمله جمهور القراء العاديين أكثر مما تحمله دارسو الأدب الجادون ممن لم يجدوا النقد الذى كانوا يدعمون به آراءهم جديرا بالنقاش. وقد ظلوا أصدقاء أسخياء للفنانين الذين يتطلبون تشجيعا. ومما يجدر ذكره، بصفة خاصة، صداقة إديث سيتول لديلان توماس الذى رأت فيه شاعرا ذا موهبة شبيهة بموهبتها.

وأثناء حرب ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥ تعدل أسلوب إديث سيتول الشعرى بصورة كبيرة فى قصائد تعبر عن التعاطف والحنق لدى مرأى معاناة الإنسان. لقد قللت من استطرادتها، وقدمت تقريرات للمشاعر أكثر مباشرة، رغم أن لغتها ظلت منمقة. كذلك قدمت قراءات شعرية للجمهور، واكتسبت دائرة أوسع من القراء.

وفى ١٩٥٤ منحت لقب «سيدة من الإمبراطورية البريطانية». وتوفيت فى ١٩٦٤.

لسان الشاعر

بقلم : و . هـ . أودن

إن جاذبية أمريكا للكاتب تتمثل فى انفتاحها وافتقارها إلى الموروث . فأنت مضطر إلى أن تعيش . ليس ثمة ماض.

*

ليس الشعر معنيا بإخبار الناس ماذا يفعلون، وإنما بتوسيع نطاق معرفتنا بالخير والشر، وربما جعل ضرورة الفعل أكثر إلحاحا وطبيعته أشد وضوحا، ولكنه يفضى بنا فقط إلى النقطة التى يمكن عندها القيام باختيار عقلانى ومعنوى.

مقتطفات من كتاب

لوى ماكنيس، الأوتار زائفة، الناشر: فيبر وفيبر، لندن ١٩٦٥

عند عودتى إلى لندن كان تل برمروز عاريا على نحو محرج، كما لو كان جد المرء قد حلق لحيته.

ص ١٧٥

ملحق (أ)

مناظر الطفولة والشباب

(صفحات من كتاب لم يُكتب)

كان أول هذه العوالم الحلمية «غرب أيرلندا» وهى عبارة ما زالت تحركنى، إلا يكن كبوق، فككمان نصف مسموع فى سوق للأنعام. كان أبواى قد جاءا من ذلك الغرب، أو ـ على نحو أدق ـ من كونمارا، وكان من الواضح أن كليهما يفضلها على الستر تفضيلا كبيرا.

ص ٢١٦

ومن بين الأسماء الكثيرة التى كانت تطفر فى محادثات الكبار، وكانت أسماء خالصة لأنى لم أر قط الأماكن التى ترتبط بها، أو التى ربطت نفسها بها، كنت

أنتشى بأسماء ماجيرامورن ودوناجادى، كما قدر لى فيما بعد أن أنتشى بالأسماء الأشد غرابة فى كتاب الجغرافيا: فالبارايزو، مونتتجرو، مسبسى، القسطنطينية، مدغشقر، أنتانا ناريفو، كوبنهاجن، ريودى جانيرو، زوديد رزى، ليمبوبو، بلاد ما بين النهرين. وفى المحل الأول : يوكاتان التى كنت أنا وأختى نستخدمها كصيحة قتال .

ص ٢١٨-٢١٩

وربما كان هذا يفسر السبب فى أنى لم أوجه نفسى قط. قال لى صديق أمريكى ذات يوم لائما» : «لا يلوح أنك تقوم بأى اختيار إيجابى. إنك لا تعدو أن تدع الأشياء تحدث لك». ولكن الأشياء التى تحدث للمرء كثيرا ما تكون أفضل من الأشياء التى يختارها. وحتى فى كتابة الشعر، وهو شئ اخترت منذ فترة مبكرة أن أفعله، فإن القصائد أو القطع القليلة [فى عملى] التى أجدها قد صمدت للزمن تشتمل على عنصر من المصادفة (فهى القصائد التى لم أكن أنوى أن أكتبها) أو - إذا صغت الأمر على نحو أكثر إدعاءً - تلوح «معطاة». وهكذا فإن مضيق ماجلان كان أشبه بالوقوع فى الحب. ولمثل هذه المناسبات فإن كلمة «الوقوع» هى الكلمة الصحيحة : فالمرء لا يخطو نحو الحب بأكثر مما يخطو نحو النوم - أو اليقظة. لأن المرء يقع فى اليقظة، كما يقع فى النوم. ولئن تظل على وقوعك فى اليقظة يلوح لى ملح الحياة أكثر مما هو الشأن مع التحدى الوجودى. بديهى أننا لا نستطيع أن نعيش بالحساسية السلبية، التى تحدث عنها كيتس، وحدها. وإنما علينا جميعا - بعبارة إ. م. فورستر - أن نستخدم «البرقيات والغضب». ومع ذلك فإن ما أشعر بأنه يجعل الحياة جديرة بأن نحياها ليس الأهداف الشاطرة وإنما الاستسلامات.

ص ٢٢٠

وكما أنى فى حالة بلفاست قد احتجت إلى سنوات لكى أنفذ من وراء طابعها الدميم، الكالح خارجيا، فإنى فى حالة دبلن قد احتجت إلى سنوات، كى أنفذ ببصرى من وراء سحرها الناعم إلى النواة الشائكة المرة. وهو أميل إليه أيضا. وفى المدرسة طبعا بدأت بلعب دور الولد الأيرلندى الجامح، وإن عوقنى افتقارى إلى تباهى WJB المألوف. لم يكن باستطاعتى أن أركب جوادا، ولم يسبق لى قط أن سرقت سمكا. وكانت خلفيتى أشبه بخلفية أبناء الضواحى على نحوٍ مشجٍ.

ص ٢٢٢

وحوالى ها الوقت قررت أن أغدو مبشرا عندما أشب عن الطوق. كان بيتنا مليئا بكتابات المبشرين، ولاح لى أن ذلك أبسط سبيل لزيارة بقاع أجنبية، خاصة أعماق أفريقيا المظلمة (كنت مولعا برايدر هاجارد وبكتاب لبالانتاين عن أسرة تحطمت سفينتها بأكملها فسافروا عبر أفريقيا على الأقدام وفى الطريق اصطادوا كل الحيوانات المتوحشة) والهند التى كانت تحتوى على نمور وعمائم. أما جنوب أفريقيا فلم أكن متلهفا على رؤيته إلى هذا الحد، ولا أنجافا، رغم أنه كان يزورنا أحيانا على فترات أحد أبناء بلدتنا - وهو ابن صياد - كان عضو إرسالية إلى الإسكيمو، وقد ظل يطرف بعينه طوال الزيارة من أثر عمىً الجليد. أما عن بلاد الإسلام فقد استبعدتها بعد أن نظرت فى كتاب من كتب أبى عنوانه «الإسلام»: فلم أكن مهتما بأن أكون مبشرا لدى أناس ليس لديهم أوثان. كانت الأوثان والصيد الكبير والأزياء الغريبة هى متطلباتى الأساسية آنذاك من أى بلد أجنبى. ولا أذكر - وأنا فى مدرستى الإعدادية - أنه قد ساورتنى أية رغبة فى زيارة القارة [الأوربية]. كان معنا ولد واحد فى المدرسة نشأ فى بلجيكا، وكنا نعتبره أبله.

ص ٢٢٣

وفى دونجال اختلطت أسفارى على نحو جدى بقراءاتى. فعند عودتى من الخلنج المبلول وتمرغى فى العشب كنت أقرأ وأعيد قراءة قصيدة ييتس «أرض ما يشتهيه الفؤاد» وكذلك بعضا من قصائده الغنائية الباكرة. لاح لى قوله «الرياح تهب خارجة من بوابات النهار» هو على وجه الدقة ما كانت الرياح تفعله فى تلك البقاع. و «ذوو القلوب الوحيدة» لاحوا لى طبعا ما كنت أنا عليه بالضبط. ويؤسفنى أن أقول إنى فى ذلك الوقت ذاته قرأت وأعدت قراءة قصيدة طويلة مسرفة فى العاطفية، من نوع القصص الخيالية، لألفرد نويز ما كان ليمكن - بصرف النظر عن إسرافها فى العاطفية - أن تكون أكثر تنافرا مع المستنقعات والصخور المحيطة بى. ومنذ ذلك الحين وجدت أنه حتى بعض الكتاب الذين أُعجب بهم إعجابا كبيرا لا يُقرءون فى بلدان معينة. اصطحبت دانتى إلى الهند ولكنى وجدته لا يصلح هناك. وفى أغلب أجزاء أيرلندا فإن تنسن لا يصلح. ومن ناحية أخرى فقد قرأت فى ايسلندا رواية «طاحونة على نهر فلوس» كاملة. ولكن ربما كان ذلك لأن ايسلندا لم تنفذ إلى أعماقى حقيقة».

ص ٢٢٧

كان اكتشافى الكبير فى إدنبره هو لوحة أصلية لجوجان.

ص ٢٢٨

ومالت بى قراءاتى إلى البلدان اللاتينية ـ مع استثناء واحد هو روسيا : لاحت روسيا بالغة الاختلاف ولكنها ترياق أنجع مفعولا لعالم أصبحت الآن أصفه بأنه ضيق الأفق. بديهى أن هذه الروسيا لم تكن أرض السوفيت المثالية الخيالية، وإنما أرض دوستويفسكى المثالية الخيالية كما يتخيلها صبى لا خبرة له بالفقر أو العنف. كان الحماس مسموحا به فى روسيا، ولم تكن مراسيم سارجانت تسرى عليها. ولكن فى غير ذلك من أسفارى فى الأحلام كان سارجانت وبلنت قرب مرفقى، وكذلك أناتول فرانس، وأولدس هكسلى، وشافرل سيتول (الذى كان كتابه المسمى «فن الباروك الجنوبى» أحد كتبنا المقدسة. بل غدت كلمة «باروك» ذاتها مرادفة تقريبا لـ «الامتياز»).

ص ٢٢٩

كانت أكسفورد فى أكتوبر ١٩٢٦ تدخل مرحلة انتقالية. فقد كان ممثلو الانحلالية تركوها لتوهم، وقُدر لمساعديهم أن يلحقوا بهم سريعا. كان المرء ما زال يسمع كلمة «جمالى!» يفح بها أحد المارة بضغينة فى الشوارع. ولكن و.هـ.أودن كان فى غرفته فى بك، أشبه فى زيه بموظف بنك غير مرتب، يقرأ فى عتمة ـ فرضها بنفسه ـ كل أنواع الكتابات التقنية غير الجمالية، أو يرفرف بيديه وهو يستنكر ارتداء الألوان البراقة أو تربية الزهور.

ص ٢٣٢

وانسحبت إلى مجموعة مثقفين أقل اتساما بطابع الطبقة الراقية، تشمل زميلين قديمين من مولبره، لا يكسوان وجهيهما بالمساحيق: جريام [شبرد] وجون [هيلتون]. كان جريام يتوق إلى العالم الراقى ولكنه لم يكن غنيا. وكذلك كان مجتهدا. وكانت له غرفة صغيرة على السطح فى لنكولن، بها ساعة وقوق وكؤوس جعة زرقاء، حيث كان كل منا يقرأ مواعظ جون دن لصاحبه، مستمتعين بالكلمات التى من طراز vermiculation (التفاف). وفى أول فصل دراسى صيفى لنا اشتركنا فى استئجار قارب. وجزئيا بسبب قصيدة «الأرض الخراب» كنا نقضى أصائل بأكملها أو حتى أصباحا نجدف تحت مستودعات الغاز، وهو مكان رائع ـ فيما قررنا ـ لقراءة ويستر. لم يكن هذا الانغماس فى قصيدة «الأرض الخراب»

وويستر ـ وهو ما كنا نشارك فيه كثيرين من معاصرينا ـ راجعا فقط إلى رغبتنا فى أن نغدو «حديثين»، رغم أن هذا كان يقينا من الأمور التى كنا نرغب فيها. وأعتقد بأمانة أننا وإن كنا قد تخرجنا حديثا فى المدرسة، فقد كنا تشربنا ذلك الحس بالعقم والانتماء إلى مجتمع بلا قيم، وهو ما خلفه انحسار الحرب العالمية الأولى وراءه.

ص ٢٣٣

ولكن جريام [شبرد] وأنا عدنا إلى مواعظ دن، متظاهرين بأنه لا صلة لها بالدين. فالمسألة كلها أسلوب ـ وموت. وعندما توفيت والدة جريام، على غير انتظار تحت تأثير مخدر ، أمضى عدة أسابيع يتمتم ببيت لاتينى من شعر سكلتون :

Et ecco nunc in pulvere dormio

ولم يكن هذا يقينا بالتصنع.

وعلى ذلك فإننا إذ استبعدنا الدين، مع الأخلاق والسياسة، وبقينا مع الدرس العلمى حيث أن القيمة، لا الحقيقة، كانت هى الأمر المهم، وكانت القيمة تعنى أساسا القيمة الجمالية، كان ما نأمل فيه حقيقة «هو» «الخبرة»: باتر مرة أخرى ولكن مسنودا بروجرفراى. فحتى قبل أن نغادر مولبره كنا قد ازدردنا الشكل ذا الدلالة وحاولنا جاهدين أن نفصل التصاوير عن مضمون ما تمثله.. كان سيزان، بطبيعة الحال، هو المحك. وكنت قد رأيت معرضا لرسوم سيزان الأصلية، حيث استمددت منه رضاء كنت قد حسبته مسبقا. وهذا، وإن يكن إلى حد كبير رؤية من قبيل التمنى، كان لا يزال ـ فيما أعتقد ـ خبرة مضيئة . فثمة شئ فى سيزان، كما خلت آنذاك (ومازلت إخال) يملؤك مثل بودنج شريحة من لحم البقر وكلية. ولكن عليك أن تكون جائعا. ولكنى لم أعد أظن أن «موضوعاته» لا تهم : فمهما يكن من شأن نظرياته الخاصة، فعندى أن لاعبى الورق عنده يظلون بشرا، وتفاحاته هى لب التفاحية. وأنا أشعر بنفس الشئ نحو أرغفة شاردان السمراء البليدة. ربما نكون قد سألناه تجريدا، ولكنه بحق الله يمنحنا خبزا. ومع ذلك فقد كنا نريد فى تلك الآونة أن نكون من أنصار الفن الخالص، على الأقل مع سيزان والمصورين الذين تلوه. إن ردود فعلنا إزاء بعض الأعمال الفنية الأسبق عهدا كانت مشوبة بالتاريخ أو بحب الأشياء الأجنبية. وكانت «الباروك» ما زالت كلمة سحرية.

ص ٢٣٣- ٢٣٤

كنت أريد عوالم جديدة معينة تعنى فى الحقيقة عوالم قديمة : مكسيك د.هـ. لورنس، أو كابرى نورمان دوجلاس. وإذ كنت قد انتهيت لتوى من قراءة فرجينيا وولف، التى لاحت انطباعيتها أكثر إثارة لتعاطفى من لهب باتر الصلب الأشبه بالجوهرة..

ص ٢٣٤

[عن زيارتى الأولى لفرنسا مع جون [هيلتون؟] فى أواخر يونيه ١٩٢٧] كنا نريد كلانا أن نتذوق الطعام الفرنسى، ونشرب النبيذ الفرنسى، ونشم الروائح الفرنسية (قضينا ساعة ذات يوم نحاول أن نحلل رائحة باريس «النمطية») ولكنى أنا على الأقل كنت أريد أيضا مغامرات مع الناس، ويُفضل أن يكونوا أناسا غرباء كالنساء، ولهذا السبب كنت عازفا جدا عن التحرك من المقاهى التى كنت آمل دائما فيها أنه رغم جهلنا بالفرنسية فسندخل فى محادثة مع بعض الشبان الذين يحملون دفاتر رسم أو بعض الفتيات ذوات المكياج الأزرق. ولكن اتصالاتنا بهذه المجموعة الأخيرة كانت صفرا. وكان اتصالنا الوحيد بالمجموعة الأولى هو حين لاحظ جون أن أحدهم شرع يرسمنى مما أرضى غرورى ولكنه لم يكن بكاف.

٢٣٥- ٢٣٦

أيريس ميردوك

أغلفة «الناقوس»

طبعة بنجوين

«روائية مستكملة أدواتها على نحو فائق» - ج. ب . بريستلى

قلعة من رمال

فى هذه الدراسة المتقدمة للعاطفة والذنب، نجد مدرسا متزوجا فى منتصف العمر يقع، بعنف، فى حب فنانة شابة. ويتعقد الموقف من جراء زوجته المعتمدة عليه، وطفليه، وأطماحه السياسية، ومهنة الفنانة الشابة. ويجمع الكتاب بين الابتكار الملهوى والترقب.

«من بين جميع الروائيين الذين ظهروا منذ الحرب، تلوح لى أجدرهم بالذكر».

ريموند مورتيمر

تحت الشبكة

فى روايتها الأولى نجد جيك دوناه، وهو كاتب مناضل فى لندن، فى غمرة سلسلة من المغامرات المسلية، على طريقة إخوان ماركس، والمحركة للمشاعر تحريك المأساة لها.

«إن قصة اكتشاف جيك لنفسه فكهة جدا فى كثير من الأحيان، محركة للمشاعر على نحو عميق فى كثير من الأحيان. ووصف لندن لم يبزها فيه أحد من قبل».

جون أولندنز

الفرار من الساحرة

إن الحدث فى هذه الرواية يغدو، على نحو متزايد، محاطا بضباب غريب من اللاواقعية. فالشخصيات الأساسية تسمرها فى مكانها العين الزرقاء، والأخرى البنية، لميشا فوكس الملغزة الساحرة. وكمثل ذباب وقع فى شبكة من المخاوف والأوهام المظلمة، تسحب هذه الضحايا المثيرة للشجن، ضحايا ماضيها الخاص، إلى صحوة مصير مضحك وإن يكن مأسويا.

«يمكن القول بسهولة إنها ألمع وآصل رواية ظهرت منذ وقت طويل»

ف. س. برتشت

الناقوس

فى هذه الرواية المتعاطفة التى لا تخشى شيئا تصل مؤلفة «تحت الشبكة» إلى نضج جديد فى الفهم. فهى إذ تتخذ موضوعا لها الأحداث التى تقع داخل مجتمع علمانى، وتؤدى إلى وضع ناقوس جديد فى دير للرهبان عبر البحيرة، إنما تقدم الموقف الفلسفى لمختلف أعضاء هذا المجتمع: الزوجة التى تخطئ وإن تكن إنسانة، زوجها البارد القاسى، الجنسى المثلى الذى انصلح أمره وصار قائدا لجماعة الرهبان، والمترهبن الفصامى، والشاب البرئ، والمنحرف المخمور. ويوجد فى القصة، ضمنا، صراع مظلم بين الجنس والدين. ويصل الحدث إلى قمة مضحكة ومرعبة فى آن واحد.

- «إن الناقوس تضعها، دون ريب، فى الصف الأول من الروائيين البريطانيين الذين يكتبون اليوم».

ملحق التايمز الأدبى

- «قلائل من كتابنا هم الذين يستطيعون أن يعالجوا عملا له مثل هذا الاتساع فى الرقعة، وبثقة المحترف هذه»

ذا جارديان

أيريس ميردوك

ولدت أيريس ميردوك فى دبلن لأبوين أنجلو - أيرلنديين . التحقت بمدرسة بادمنتون ببرستول، وقرأت الكلاسيات فى كلية سمرفيل بجامعة أكسفورد. اشتغلت فى لندن وبلجيكا والنمسا.

درست الفلسفة بكلية نيونام بجامعة كمبردج لمدة سنة. وفى ١٩٤٨ عادت إلى أكسفورد حيث تشتغل الآن زميلة ومدرسة للفلسفة بكلية سانت آن. وفى ١٩٥٦ اقترنت بالروائى جون بيلى.

رواياتها الأخرى هى : «تحت الشبكة» ، «الفرار من الساحرة» (١٩٥٦)، «قلعة من رمال» (١٩٥٧)، «رأس مفصوم» (١٩٦١)، «وردة غير رسمية»(١٩٦٢).

مختارات من كتاب
صور الاكتشاف

مقالات نقدية وتاريخية عن صور القصيدة القصيرة فى اللغة الإنجليزية

تأليف : آيفور ونترز

(الناشر : آلان سوالو ١٩٦٧)

إلى د. ل. و

كلمة تمهيدية

تنويهات

فهرس

مقدمة

١- أوجه القصيدة القصيرة فى عصر النهضة الإنجليزى

٢- شعر تشارلز تشرشل

٣- الانحطاط الرومانتيكى - المسرف فى العاطفية للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر

مقدمة

فلأبدأ بأن أقول إن هذا الكتاب ليس محاولة لكتابة تاريخ رسمى للشعر فى اللغة الإنجليزية. إن أى محاولة من هذا القبيل خليقة أن تكون عمل حياة كاملة، وقد انقضت حياتى تقريبا، وكتبت كتبا أخرى. ومع ذلك فقد كرست حياتى لدراسة الشعر، فى اللغة الإنجليزية أساسا، وإلى حد أقرب إلى أن يكون موسعا فى اللغة الفرنسية، وعرضا فى بضع لغات أخرى. وقد درّست الشعر الإنجليزى والأمريكى لأكثر من ثلاثين سنة، وحاولت أن أفهم ما حدث، ولماذا حدث، وكيف أميز الأفضل من الأسوأ. حاولت أن أفهم هذا لكى أحسّن ذاتى ولكى أحسّن طلابى.

سيكون هذا الكتاب سلسلة من المقالات، مقالات تاريخية ونقدية فى آن واحد، تعالج ما يلوح لى أهم مراحل شعرنا منظورا إليه كفن. إن تاريخ الأفكار النقدية، وهو متصل أحيانا بعلمى وأحيانا غير متصل، قد عالجه عدد لا بأس به من الدارسين القادرين مثل كرول وتيوف وكننجام وإبرامز وترمبى، إذا اقتصرت على ذكر قلة من المحتمل أن تكون هى الأفضل، فى قرننا [العشرين]. وسيكون علىّ أن أقتصر، على أقرب نحو ممكن، على الشعر كفن، وهو موضوع قلما يعالج ولا يعالج بالتفصيل قط.

ص I x (II)

إن تأمل لحظة لفكرة «العلة النهائية»، الهدف الذى خُلق الموضوع لأجله، يجمل به أن يكون كافيا لكى يحررهم من الوهم. إن الكرسى يُخلق لكى يوفر الراحة لمؤخرة الإنسان والقصيدة لكى توفر نوعا معينا من النشاط للعقل الإنسانى. وليس بين الغايتين شئ مشترك على الرغم من الحقيقة الماثلة فى أننا قد

نستخدم كلا الخلقين فى آن واحد. وماذا عن النسب المبهجة للكرسى؟ مبهجة لماذا؟ سيقول الجمالى عادة : للعين، ولكن يلوح أن ثمة مشكلة هنا.

إن القصيدة تقول شيئا باللغة عن خبرة إنسانية. والشاعر يكتب عن الخبرة الإنسانية لأنه لا مفر منها. وهو يكتب باللغة لأنه ما من شئ آخر يكتب به. واللغة تصورية من حيث طبيعتها. لقد كان أغلب فلاسفة هذا القرن اسميين من نوع أو آخر. وقد كتبوا بالتفصيل ليثبتوا أنه ما من شئ يمكن أن يقال بالكلمات، لأن الكلمات تصورية ولا تراسل الواقع. ويقال لنا أيضا إن حواسنا تخدعنا، وهذا من بعض النواحى حق كما هو واضح، لأن علماء الطبيعة والرياضة قد اكتشفوا مجالات مما يبدو أنه الواقع تجاوز إدراك حواسنا. ومع ذلك فقد استخدموا اللغة (حتى الرياضيات لغة) لكى يقتربوا من هذا الواقع وقد استخدموا حواسهم فى قراءة أدواتهم. إن المجال الذى ندركه بحواسنا دون عون آخر، المجال الذى اعتبره أسلافنا واقعا، قد يكون وهما، ولكننا نقضى فى ذلك الوهم حياتنا اليومية، بما فى ذلك حياتنا المصنوعة. ومن الواضح أنه وهم تحكمه أصول من الخطر، بل من المهلك، أن ننتهكها. إن هذا الوهم هو واقعنا. ومن الآن فصاعدا سأشير إليه على أنه الواقع.

بيد أن إدراكاتنا الحسية لهذا الواقع لا تنفصل عن إدراكاتنا الذهنية. ولست مهتما بأيهما يجب أن تُعطى له الأولوية، ولا أنا أعرف وإنما أنا مهتم بالواقعة. وسأمثِّل لهذا بمثل سوقى. لعدة سنوات ظللت أربى وأعرض كلابا من سلالة إيرديل، ولفترة ربما تقرب من ثمانى سنوات توافرت لدىّ بعض عينات منها جميلة على نحو غير عادى. لقد أعددت كلابى للحلبة وعالجتها فى الحلبة، وأثناء هذه الخبرة أصبحت أدرك كلاب الإيرديل بدقة خليقة أن تدهش أغلب قرائى. ولأغراض هذه المناقشة سأفترض أن قارئى لا يمتلك مثل هذه الخبرة. ولو أنه وأنا وقفنا قرب حلبة حيث يُحكم على كلاب الإيرديل لما رأى إلا حلبة مليئة بكلاب الإيرديل (وذلك إذا أمكنه أن يتعرف على السلالة أساسا). أما أنا فسأرى عينات فردية، وبعد فترة معقولة من الوقت سأتمكن من أن أتبين فردية كل كلب منها، ولو أن كلينا أعاد التجربة بعد عام، وكان اثنان أو ثلاثة من نفس مجموعة الكلاب فى الحلبة، فسيمكننى أن أتعرف عليها ولن يمكنه ذلك.

ص (XIII _ XII) (١٢ ـ ١٣)

إن اللغة، إذن، تصورية أو إشارية أساسا. ولما كانت اللغة قد خلقها الإنسان أثناء جهده الطويل لكى يتفهم واقع ذاته وعالمه فإن هذه الحقيقة عن اللغة يلوح أنها تومئ إلى شئ عن الطبيعة البشرية وعن الطبيعة العامة. ولئن لم تومئ إلى شئ آخر، لقد أومأت إلى الموقف الذى نعيش فيه، ولا مهرب منه إلا بتدمير الذات، ونحسن صنعا إذا نحن فهمناه. لكن الإدراك العقلى والإدراك الحسى، الإشارة والإيحاء، لا ينفصلان لأن الإنسان أكثر من مجرد حيوان عاقل، وعلامات التصورات تكتسب إيحاءات تاريخية أو وجدانية أو غير ذلك. إن الإنسان يعيش ويتغير، ولكن للإنسان ذاكرة : شخصية وتاريخية وعرقية، بحيث إن تغيره ليس مطلقا ولا يجمل به أن يكون لا مسئولا. إن تغيره قد يكون نموا أو نقصا أو تفككا، والاختيار بين هذه الإمكانات متروك له.

ص XIV (١٤)

إن عقل الإنسان الغربى قد غيّرته ووسّعته، بعمق، العصور الوسطى، ولا يبدو محتملا كون العلم الحديث ممكنا بدون هذه القرون من النظام فى التفكير الصارم. والعلم الحديث - على أى الأحوال - من خلق الغربى. ويحدثنى من يجمل بهم أن يعرفوا أن لغات الشرق لا تملك مثل هذه القدرة على التجريد الدقيق والمعقد. والفلسفة الشرقية إلى حد كبير مجازية قابلة لتفسيرات كثيرة، وغامضة بعض الشئ؛ والشعر الشرقى - بقدر ما يمكن للمرء أن يخمن من خير الترجمات - بسيط من حيث خيوطه، ارتباطى من حيث منهجه. ويلوح لى أن خلق اللغة الغربية هو، بلا عناء، أعظم إنجاز جماعى فى تاريخ الإنسان.

ص VI × (١٦)

كنت أتحدث أساسا عن النثر. إن الشعر أعقد من النثر، ولكن الشعر الغربى مؤلف باللغة التى وصفتها، وبواسطة رجال تسير حياتهم بهذه اللغة. إن القصيدة تقرير باللغة عن خبرة إنسانية. ولما كانت اللغة تصورية من حيث طبيعتها، فسيكون هذا التقرير عقلانيا، وإلا انُتهك الوسيط وأضعفت القصيدة. ولكن للغة إيحاء كما أن لها إشارة، كما قلت، لأن الإنسان أكثر من مجرد حيوان عقلانى. وبقدر ما يكون التقرير العقلانى قابلا للفهم ومقبولا، وبقدر ما يكون الشعور مدفوعا على النحو الأمثل بالتقرير العقلانى، تكون القصيدة جيدة. إن العقلانى والوجدانى، الإشارة والإيحاء، يوجدان فى آن واحد فى كل مرحلة من القصيدة.

ولكن الشعر يُكتب نظما : والنظم لغة إيقاعية على نحو استثنائى وهو عادة عروضىّ. إن العروض يتحكم فى الإيقاع ويجعل البناء الإيقاعى أدق، لا من حيث معالمه الخارجية العامة فحسب وإنما من حيث تنوعاته أيضا. إن الإيقاع معبر عن الوجدان، ولغة النظم تُمكنه من تصوير الوجدان على نحو أدق، ومن إقامة علاقة بين الوجدان والمحتوى العقلانى على نحو أدق، مما هو ممكن من غير هذا السبيل. واستخدام النظم يدخل تعقيدات على توجيه النمو وبناء الجمل ويجعل من الممكن استخدامهما على نحو أكثر توكيدا أو أشد خفاءً أو كلا الأمرين. والأنواع الجديدة من الدقة التى صارت ممكنة (ومن ثم ضرورية) بالنظم تفرض حاجة إلى مزيد من دقة المعجم اللفظى على نحو أكثر مما يمكن للمرء أن يؤمل فى العثور عليه فى النثر. وعندما أتحدث عن العروض والإيقاع وبناء الجمل والنحو، فإنى أتحدث عن عناصر اللغة: ليست هذه زخارف، وليست خارجية أو مفروضة من الخارج. إنها يقينا جزء من اللغة كالكلمات، وليس للكلمات إلا قيمة ضئيلة بدونها.

وإنه ليكون من الزيف أن نقول إن العقل الغربى خلق لغات الميتافيزيقا والفلسفة المدرسية والعلم الحديث لكى يعبر عما كان يعرفه. لقد خلق هذه اللغات ببطء كطرق للعيش والاكتشاف. كانت اللغات أنماطا من الكينونة وُسعت ببطء لكى تكتشف وتجسد مدىً متزايدا من الواقع. كانت صورا من الكينونة وصورا من الاكتشاف. ففى لغتنا نحيا حياة الكائنات الإنسانية، وفى لغتنا وحدها. ولئن احتججت بأن فن المصور أوالمثال متحرر من اللغة فأنت مخطئ. إن فيدياس أو رمبرانت على غير ذكر من الثقافة اللغوية كليةً لأمر لا يُتصور. رغم أن المحتوى الذهنى لهذين الفنين أضأل وأغمض بعض الشئ فى طبيعته من محتوى الأدب، وهى حقيقة من المحتمل أن تفسر انبثاق هذه الفنون فى حضارات بدائية، فى غير هذا المجال، ونموها العالى نسبيا.

إن الفرق الوحيد المهم بين الشمبانزى وأستاذ الأدب الإنجليزى هو أن الأستاذ يملك سيطرة أكبر على اللغة. قد يظن الإنسان نفسه أكثر وسامة، ولكن الشمبانزى يرى غير ذلك، ولا جدال فى أن الشمبانزى هو الرياضى الأفضل. بديهى أن الشمبانزى لن يقر بنوع التفوق الذى يملكه الأستاذ، لأنه لا يعرف كنهه. والفرق الوحيد المهم بين الأستاذ والشاعر المبرز هو أن الشاعر يملك سيطرة أكبر على اللغة. ولكن قلّ من الأساتذة من سيقر بهذا الفرق، لأنه لا يكاد يكون بينهم

من يفهم طبيعة الفرق ـ ولهذا السبب يكونون جميعا تقريبا ضعافا إلى هذا الحد حين ينبرون للدفاع عن مهنتهم، إن العالم يعرف ماذا يصنع، أما أستاذ الأدب فلا يعرف.

ص (XVII _ XVIII) (١٧ ـ ١٨)

إن تعقُد الوسيط الشعرى لا يعوق الشاعر العظيم . إن الشاعر العظيم يشبه الرياضى العظيم فى أمرين : يجب أن تكون له موهبة طبيعية عظيمة، ويجب أن تُدرب هذه الموهبة. إن الشاعر العظيم يشبه الملاكم العظيم فى الحلبة. إن جولوى قد دربّه دارس عظيم : جاك بلاكبرن. لقد عُلم كل حركة ومتى يقوم بها. وقد وُلد بالقدرة على أن يقوم بها فى لحظة وبدقة عظيمة. ولم تقيده معرفته وإنما حررته. والنتيجة هى أنه يلوح كما لو كان يتحرك بالغريزة . وكذلك شأن الشاعر العظيم.

قارنت الشاعر بمربى الكلاب وبالملاكم، والناقد بالحكم على كلا الأمرين. ومهما يكن من أمر فإن غايات مربى الكلاب والملاكم محدودة جدا. وغاية الشعر، غرضه، هى فهم الوضع الإنسانى، فهم عقلانى ووجدانى معا، وهذا أهم نشاط للعقل الإنسانى. إن ملكة الشاعر العظيم أندر كثيرا من ملكة هاوى الكلاب أو الملاكم، وتدريبه أشد إعناتا بكثير. ولكن الشاعر العظيم لا يعوقه وسيطه: وإنما هو على راحته فيه. إنه يسمح له بالحركة بحرية أكبر وأسرع وعلى نحو أدق مما كان ليتسنى له بدونه.

إن الشعر هو، بالقوة (وبالفعل فى قصائد معينة) أكثر الفنون ذهنية وأصعبها على الدارس. إنه أرهف وسيط لدينا لاستكشاف وفهم الخبرة الإنسانية بأكملها: الخبرة التى يجب أن نفهمها إذا أردنا أن نبقى بصورة فردية أو بصورة جماعية.

ص × ١ × (١٩)

عندما يكتب المرء قصيدة ينقحها. وهذه الممارسة مألوفة لنا جميعا. ينقح المرء القصيدة لكى يجعلها أفضل، لكى يحقق فى القصيدة فهما أقرب إلى الصدق لما يحاول أن يقوله. وتتضمن هذه الممارسة إيمانا بصدق مطلق. ورغم أن كثيرا من الشعراء الذين يكتبون بهذه الطريقة اليوم خليقون أن ينكروا مثل هذا الاعتقاد، فليس ثمة مبرر آخر لما يمارسونه. إن نقادا كثيرين لكتابى هذا سيختلفون مع أحكامى على قصائد معينة، وسيعتقدون أنى مخطئ وأنهم على صواب، وسيكتب

كثيرون منهم بمرارة عن هذا الموضوع. سيكون بعضهم سادة يعتبرون أنفسهم مؤمنين بالنسبية، ولكن العقيدة النسبية لا تقدم مبررا للحجاج فى هذه الأمور. إن الحجاج يضمر اعتقادا بأن ثمة أساسا للحجاج وحكما صادقا يحاول كلا المتجادلين أن يصل إليه.

ص XX (٢٠)

وإنى لعلى ثقة من أنى لم أولّد انطباعا مؤداه أنى أعتقد أن الذهن الغربى يتقدم - من طريق الشعر أو حتى من اللغة عموما - نحو نوع من الكمال الشامل، إنى متشائم فى صدد النوع الإنسانى. قلّ من الناس من يولد بذكاء كافٍ لكى يستفيد من أكثر من قسم صغير من الموروث المتوافر لهم. إن العقل العملى، العقل الذى يفتح ويحكم ويخترع ويصنع ويبيع، قد ساد كل حضارة وفى النهاية قضى على كل دولة. والفيلسوف العظيم والشاعر العظيم والمصور أو الموسيقى العظيم قد عاش دائما تقريبا على نحو حرج على حافة الدولة، وكان أحيانا خادما أو عيالا على «العظماء»، وأحيانا فى فقر، وأحيانا فى مهنة الكهنوت، وفى عصرنا كواحد من أكثر أعضاء المهنة الأكاديمية نيلا للازدراء. بيد أنه قد خلق الحضارة وحافظ عليها. وكثيرا ما كان ذلك وهو يعمل بين أنقاض دولة تتهاوى. لقد فتح الإسكندر المقدونى العالم المعروف [أيامه] ولكن من الصعب أن نتعرف على أى علامة خلفّها على الأزمنة التالية. أما أرسطو، معلمه وخادم أبيه، فيظل واحدا من الصخور الأساسية التى بنيت عليها حضارتنا.

وهذا الكتاب جهد لكى أعرّف ما يبدو لى أهم الصور التى اتخذها الشعر فى الإنجليزية الحديثة، أى منذ حوالى عام ١٥٠٠ حتى عصرنا. إن خمسمائة سنة فترة قصيرة فى تاريخ العالم، ولكن شعرنا كان غنيا، ويمكن أن نتعلم منه الكثير. وسأعالج أيضا، باختصار أحيانا وبالتفصيل أحيانا أخرى، بعضا من المجهودات التى تنكبت سواء السبيل. لقد عالجت شعراء معينين بالتفصيل فى أماكن أخرى، ولن أكرر عملا سبق نشره، ولكنى سأشير إليه عرضا.

وتبقى كلمة تحذير أخيرة للقارئ : ليس هذا الكتاب مجموعة مقالات لا صلة بينها. إنه كتاب متسق يجب أن يُقرأ من البداية إلى النهاية. أما القارئ الذى لا يعدو أن يقرأ فصلا فى منتصفه وفصلا عند نهايته فلن يفهم ما يقرأ.

ص XXII- XXI (٢١ - ٢٢)

(١)

أوجه القصيدة القصيرة فى عصر النهضة الإنجليزى

إن أى امرئ قرأ قدرا كبيرا من شعر القرن السادس عشر سيدرك أن أغلبه هزيل، وأن قسما كبيرا منه هزيل على نحو يدعو إلى الدهشة. فمن إحدى النواحى يكاد المرء يقرأ كتب البلاغة خلال الصفحة المطبوعة، كما أنه فى القرن السابع عشر كثيرا ما يمكن للمرء أن يقرأ كتيبات التعبد خلال الصفحة المطبوعة. كان هؤلاء الشعراء مازالوا يذهبون إلى المدرسة، وكانوا متلهفين على ذلك، وكان أغلبهم ساذجا. ولكن كتيبات البلاغة والتعبد كثيرا ما كانت تقدم موضوعات رجيحة ومناهج رجيحة، وبعض هذا الشعر جيد على نحو يدعو للدهشة، وبعض من أحسنه قد أُهمل كليةً تقريبا.

ص ١

سأحاول فى هذه الدراسة أن أعرّف بعض مواهب كبرى أُهملت بدرجات متفاوتة، إلى جانب بعض مواهب ثانوية أُهملت بنفس القدر، وأن أعيد تقويم بعض ذوى الصيت الراسخ، وأن أقدم مجملا تاريخيا جديدا ومجموعة جديدة من التوكيدات النقدية، وأن أؤسس نتائجى على قصائد أسميها مفردة بأسمائها.

ص ٢

كان ويات شخصية معزولة. وفى تمكنه من اللغة والعروض والمادة كان يفوق إلى حد كبير أياً من معاصريه وأى أسلاف له منذ تشوسر. وتأثيره فى جوج وجاسكوين يمكن ملاحظته بسهولة فى بضع قصائد له، ولكنه كان تأثيرا فى الموضوع أكثر منه فى المنهج، ولم يكن كبيرا. ومع ذلك فإن ويات وجوج وجاسكوين ورالى وغيرهم كانوا جميعا ممارسين للأسلوب العاطل من الزخرفة فى أغلب قصائدهم، وبشكل أقرب إلى النقاء. والأثر الشخصى لويات فى معاصريه من طراز فو وسكوت لا يلوح أنه كان كبيرا، رغم الحقيقة الماثلة فى أن سكوت حاكى ويات وترجمه فى بعض المناسبات. إن هؤلاء الرجال، بالأحرى، يلوح أنهم كانوا سابقين هادئين لجاسكوين. كان جاسكوين الشخصية المهيمنة فى عصره وقد أثّر فى رالى كما أثّر فى رجال أدنى. وكان صاحب أسلوب أقل صقلا من ويات، وربما كان بعض الشئ أقل صقلا من رالى فى قصيدة أو قصيدتين لهذا الأخير، ولكن مداه كان أكبر من أى من هذين الشاعرين وحين يتوازن الحساب يلوح لى

شخصية أقوى تأثيرا، بعض الشئ، من أيهما. إن ناش فى قصيدتيه اللتين لا تُنسيان أعقد منهجا من أى شاعرنا ناقشته منذ ويات، ولكنه يظل أساسا مثلا لامعا للأسلوب الباكر العاطل من الزخرفة، رغم تواريخ ميلاده وموته.

ص ٢٦ ـ ٢٧

إن الأساتذة الرئيسيين للحركة البترراكية فى أواخر القرن، إذا استثنينا لحظةً شعراء كتب الأغانى، هم سير فيليب سيدنى وإدموند سبنسر وصمويل دانيل ومايكل دريتون وسير فولك جريفل (بالنظر أساسا إلى عمله الباكر) ووليم شكسبير. أما جرين وبيل ولودج وليلى وسائر الشخصيات الأدنى فينمون على نفس التأثير. وثمة كتاب سوناتات بتراركيون كثيرون رديئون أهميتهم تاريخية أكثر منها نقدية، ولا حاجة بنا لذكرهم هنا.

ص ٢٩

ومن الأشكال التى كانت رائجة بين الشعراء البتراركيين رواج السوناته تقريبا : الأغنية - أى القصيدة الغنائية المكتوبة خصيصا لكى تُلحن، وقد كُتبت كأنما أُريد بها أن تلحن، أو يمكن أن تلحَن. كانت إنجلترا تملك مؤلفين موسيقيين رائعين قبل عصر إليزابث، ولكن أغلب الموسيقى الإنجليزية العظيمة قد كُتبت أثناء السنوات الخمس وعشرين أو نحو ذلك التى شهدت نشأة الشعر البتراركى فى إنجلترا واضمحلاله . وليس مما يدعو إلى الدهشة أن أغلب القصائد الغنائية التى لُحنت فى هذه الفترة كانت نتاجا للحركة البتراركية. إن أغلب أغانى السير فيليب سيدنى قد كُتبت وكأنما أريد بها أن تغَنى، وعدد لا بأس به منها قد لُحن فعلا. ولكنه قد قيل لى إن أغانيه لا تلائم التلحين من ناحيتين ـ إنها أطول من أن تغَنّى وهى أحكم تنظيما من أن يمكن اختصارها. ومن بين المؤلفين الموسيقيين الذين يلوح أنهم أساسا لحنوا غنائيات غيرهم، ربما كان جون دولاند عازف المزهر أقيم مقتن للقصائد، كما أنه واحد من أعظم المؤلفين الموسيقين، ولكن قصائد كثيرة جميلة، أغلبها مجهول المؤلف، يمكن الحصول عليها فى مجاميع غيره.

ص ٣٦

إن فولك جريفل، لورد بروك (١٥٥٤-١٦٢٨)، صديق سيدنى وكاتب سيرته، رجل يشبه عمله الباكر من بعض النواحى عمل دريتون، رغم أنه أفضل كثيرا.

أضف إلى ذلك أنه فى عمله اللاحق غدا شاعرا أعظم من كل النواحى من أى من رفاق شبابه. ومن رأيي أنه يجب أن يُحل مع بن جونسون كواحد من الأستاذين العظيمين للقصيدة القصيرة فى عصر النهضة. أضف إلى ذلك أنه يمثل الصلة الرئيسية بين مدرسة جاسكوين ومدرسة سيدنى. ومرة أخرى نجده الصلة الرئيسية بين مدرسة سدنى ومدارس دن وبن جونسون. وعلى ذلك فإنه شخصية ذات تشويق ملحوظ لدارس تاريخ المنهج.

ص ٤٤

[عن قصيدة Down in the depth لجريفل]

إن القصيدة لاهوتية من حيث الإلهام واللغة. وهى تقدم لنا نسخة كالفنية من الليلة المظلمة للنفس، حيث يرى الشاعر ذاته فى جحيمه الشخصى الخاص الذى يشبه الجحيم الآتى إلا أن تنقذ النعمة الإلهية الشخصية الرئيسية. والخيط هو كما يلى : الله كائن كامل، وكل المخلوقات بطريقة أو بأخرى غير كاملة _ بمعنى أنها تعانى من الحرمان، والحرمان هو اللعنة. والعقاب يتمثل جزئيا فى إدراك المرء نقصه، ومن ثم يكون العقاب فى كل حالة مما تنفرد به الخطيئة . إن الجحيم وضع وليس مكانا.

ص ٥٠

[عن سوناته «لا مخاوفى الخاصة» لشكسبير]

يلوح أن هذه القصيدة ذات إطار مرجعى بالغ الخصوصية، سيظل من المستحيل دائما أن نتحقق منه. والقصيدة تكاد تكون إيحاء كلها، دون إشارة تقريبا. إنها تكاد تكون أداة خالصة، بدون فحوى تقريبا. إنها تكاد تكون كليةً زخرفة، ولا يكاد يوجد شئ يمكن أن تتعلق الزخرفة به. وإنه ليكون من السهل أن نقول إن مثل هذه القصيدة نوع من السبق لبعض الأعمال الغامضة عمدا فى السنوات المائة الماضية، ولكن هذه الأعمال تقوم كلها على نظريات وثيقة الصلة ـ نظريات مالارميه أو باوند مثلا _ ولم تكن لشكسبير مثل هذه النظريات. كانت أفكار شكسبير عن طبيعة الشعر أفكار عصره، ولكنه كان فى كثير من الأحيان يعجز عن الكتابة بما يتمشى وإياها. إن قصيدة كهذه لابدّ أنها كانت نتيجة إهمال.

ص ٥٨-٥٩

قبل أن أبدأ فى مناقشة جون دن (١٥٧٣-١٦٣١) أود أن تلو بضع وقائع سبق لى أن ذكرتها.

إن القصيدة القصيرة فى أواخر العصور الوسطى، وفى القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر كانت عادة عقلانية من حيث البناء وكثيرا ما تكون منطقية.

وقد بدأ هذا البناء يتكسر قرب منتصف القرن السابع عشر، وعلامات هذا أوضح ما تكون فى قصيدة «لسيداس». بيد أن المرء يستطيع أن يجدها لدى مارفل وفون وفى مواضع أخرى. كثيرا ما كان البناء العقلانى يستخدم لغايات غير عقلانية، كما فى قسم كبير من سيدنى ودن، ولكن البناء ظل ماثلا دائما تقريبا. هذه الوقائع قد أصبحت معروفة للدارسين الآن، وقد تلوح غير جديرة بالذكر، ولكن يلوح أنها غير معروفة لكثير من نقادنا. ومهما يكن من أمر. فإنه داخل هذا الإطار العقلانى قد كان ثمة مدرستان شعريتان رئيسيتان فى القرن السادس عشر وقبل ذلك : فمن ناحية كان هناك شعراء الأسلوب العاطل من الزخرفة، ومن ناحية أخرى يوجد الأسلوب الذى دعى بلاطيا. منمقاطنانا محلى بالسكر أو بتراركيا. وقد استخدم بعض الشعراء كلا المنهجين، ولكن أغلب الشعراء كانوا يعملون أساسا فى نطاق أحدهما، لأن الفرق بينهما كان فرقا فى المبدأ، وكانت المبادئ مفهومة على نطاق واسع. كان ويات وجاسكوين ورالى وجريفل وبن جونسون يكتبون فى أغلب الأحيان أسلوبا عاطلا من الزخرفة. أما سيدنى وسبنسر فيمكن اعتبارهما مثلين للأسلوب البلاطى.

ولا يكاد يكون من الممكن أن يوصف دن بأنه بلاطى أو محلى بالسكر، ولكنه منمق، وإلى هذا الحد بتراركى. ليس دن إلا على السطح متمردا على موروث سيدنى. وأساسا هو مواصل له على الأقل فى عدد كبير من قصائده. إن عقله أعقد من عقل سيدنى وأعمق، ومزاجه أعنف وأكثر التواء. وفضائله ورذائله أشد لفتا للنظر، ولكنه فى أغلب قصائده المشهورة يعمل فى نطاق نفس الموروث.

ص ٧١ ـ ٧٢

وهذا النوع من الخشونة يُفترض أحيانا أنه يمكن الدفاع عنه على أساس أنه تعبير عن العاطفة. ولكن العاطفة يعَبر عنها فى الفنون من خلال التمكن من الشكل لا من خلال انتهاك الشكل. وعدد الأبيات التى من هذا النوع كبير، ولكن

مشكلتها الحقة هى عيب دن الذى يلوح أنها تؤكده، وهو عدم وعى نسبى بطبيعة الصوت وأهميته. وحتى فى قصائده الخالية من الأغلاط الآلية يولد البحر انطباعا بمواصفات روعيت أو عقبة تم التغلب عليها أكثر مما يوحى بأداة مستخدمة. إن من أحسن السوناتات المقدسة تلك التى تبدأ بـ «أنت صنعتنى»، ورغم رهافتها فإنها أقل عظمة من قصيدة بن جونسون «إلى السماء».

ص ٧٥

إن من أروج قصائده الغزلية قصيدة "الرخصة الكنسية" ونصفها الثانى يمتلك قدرا كبيرا من القوة. وقد زودنا مستر كليانث بروكس بشرح نثرى ممتاز لهذه القصيدة وعرض بما لا يدع مجالا للشك عقلانية بنائها الصلبة. ومع ذلك فإن النصف الأول من القصيدة مكتوب على نحو ردئ، ويكشف عن نقط ضعف مميزة لمؤلفها. إن الافتتاحية «الدرامية». «بحق الله امسك لسانك ودعنى أحب». متكلفة، وهى مثل لدرجة دنيا، بعض الشئ، من الشطارة، وليست بأى معنى تقريرا مركزا أو مهما. وبقية المقطوعتين الأوليين تستخدم نفس النغمة.

ص ٧٥ _ ٧٦

[عن هنرى كنج]

و ت . س. إليوت، إذ يسوق هذه الأبيات وغيرها ، يلاحظ : «نحن نجد تأثير الرعب الذى كان أحد المعجبين بالأسقف كنج يتوصل إليه كثيرا : إدجاربو». لا ريب فى أنى عديم النفاذ ولكنى لا أجد انطباعا بالرعب ولا شبها ببو. إن القصيدة قصيدة حب، وهى ـ رغم أغلاطها ـ واحدة من أكثر قصائد الحب فى اللغة الإنجليزية تحريكا للمشاعر بعمق. لم يعد القبر مكانا للرعب وإنما هو البيت الذى يتحرك الشاعر نحوه.

ص ٨٩

ومهما يكن من أمر فإن شعراء عصر النهضة كانوا أحيانا ينمون على موهبة ملحوظة فى تحقيق إمكانات المقارنة الشائعة : لقد فعل ناش هذا فى قصيدته «وداعا، وداعا» مثلا، وصنع شكسبير مثل هذا فى كثير من سوناتاته. وكنج يفعل هذا فى المقطوعات رقم ثلاثة وأربعة وخمسة، وقد كان بو وإليوت بحيث يجدان من الرعب فى هذه المقطوعات أكثر مما وجدا فى قصيدة «مراسيم الجناز» لو أنهما تجشما مشقة البحث عنه.

ص ٩١

خير قصائد أندرو مارفل (١٦٢١-١٦٧٨) هى: إلى حبيبته الخجول، الحديقة، أنشودة هوراسية حول عودة كرومويل من أيرلندا. وثمة قصائد أخرى مهمة من حيث صلتها بفكره، وقصائد أخرى تشتمل على قطع من الشعر الشائق، ولكن هذه القصائد الثلاث خير عمله، كما أنها أشهر ما فيه. و «أنشودة هوراسية» تدور حول أكثر الموضوعات الثلاثة جدية، ولكن ربما كانت أقلها نجاحا من حيث التنفيذ.

ص١٠٣

وخير قصائده هى "الحديقة". إنها قصيدة مشهورة وكثيرا ما شُرحت. وخير مناقشة لها - وهى مناقشة بالغة الروعة - بقلم فرانك كيرمود، ومقالته أطول من أن تلخص هنا، وهى تعالج القصيدة جزئيا من حيث الأفكار الفلسفية المتضمنة فيها، وأساساً من حيث الموروث الأدبى الذى استخدم هذه الأفكار ومنه تنبثق قصيدة مارفل. إن القصيدة تعالج شوقا يلوح أحيانا تصوفيا تقريبا، رغم أنه من المحتمل أن يكون أدبيا فى أغلب أجزائه، شوق إلى العودة إلى عدن، عدن لم يفسد فيها الإنسان بعد بالنساء أو الحضارة. وبدلا من الحب الجنسى نجد حبا «نقيا» لزرع الحديقة. ومع ذلك فإن مصادر أفكار مارفل وموروثه هى أيضا مصادر بعيدة للرومانتيكية، والقصيدة تلوح سابقة لها فضلا عن نتيجة.

ص ١٠٤

فى كتابتى عن الشعراء الميتافيزيقيين مررت بشعراء آخرين كثيرين، أغلبهم ثانوى، وسأرتد الآن إلى تواريخ أسبق.

ثمة فى القرن السابع عشر مواصلون كثيرون (بدرجات متفاوتة) لموروث الأغنية الإليزابيثى. ويستطيع المرء أن يذكر - بين آخرين - بارنفليد، دكر، توماس هيوود، جون فلتشر، وبستر، فينياس فلتشر، جايلز فلتشر، فرانسيس بومونت، شيرلى، دافننانت، والر، فانشو، كارترايت، دريدن. وكثير من القصائد قيد البحث تأتى من مسرحيات، وأغلب خيرها موجود فى كتب المنتخبات المتعارف عليها.

ص ١١١

إن روبرت هريك (١٥٩١-١٦٧٤) باعترافه هو ذاته وبوضوح فى الحقيقة حوارى لبن جونسون، ولكن أساسا لقصائد بن جونسون الأدنى. لقد لُقن هريك

فن الكتابة عن بن جونسون، ولكنه كان مفتقرا إلى ذكاء بن جونسون ، هنا وهناك فى هريك يجد المرء أبياتا تشير إلى بصيرة معنوية.

ص ١١٢

وإنه ليكون من الفظاظة أن نقارن حتى خير هريك بواحدة من قصائد بن جونسون العظيمة. لقد احتذى هريك قصائد بن جونسون الأدنى، ومن المحتمل أنه كان مفتقرا إلى الفهم لكى يعالج قصائده الأعظم. بيد أنه ليس فى هريك ما يقبل المقارنة بهذه القصيدة «سواء من حيث التنفيذ أو من حيث المدى الذهنى. إن جون ويلموت، إيرل روشستر (١٦٤٨-١٦٨٠) واحد من شعراء القرن السابع عشر القلائل الثانويين الذين ما زال يلوح أنهم ذوو حيوية كبيرة. كان خليعا وشابا أحمق يبدو أنه مات نتيجة لإسرافه على نفسه، ولكنه كان أيضاً صاحب أسلوب لامعا كتب بضع قصائد لا تُنسى. وخير قصيدة له، وهى محركة للمشاعر جدا، هى قصيدة «غائب عنك». ويمكن أن تجدها فى «كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى» وفى "كتاب أوكسفود لشعر القرن السابع عشر". ربما كانت قصيدتاه " عن الشرب من طاس" و"عن العدم" أكثر تمييزا لخصائصه، ويمكن العثور عليهما فى ثانى المجلدات التى ذكرتها. إن أولى هاتين القصيدتين هينة الشأن، ولكنها رشيقة فطنة. أما القصيدة الثانية فتبدأ كقصيدة ميتافيزيقية جادة وتنتهى كأهجية ساخرة روتينية من أهاجى عصر رجوع الملكية. وثمة قصائد أخرى لروشستر حسنة التنفيذ. لقد كان وريثا لموروث طويل ومعقد أسلوبيا، وقد كتب عن موضوعات زمنه الشائعة، وأحيانا تضيف موهبته الفطرية شيئا إلى ما منحه إياه سابقوه ومعاصروه.

وثمة شعراء آخرون صغار فى القرن السابع عشر ورثوا قدرا كبيرا من بن جونسون وأحيانا قدرا ضئيلا من دن. ومن بينهم : براون، كاريه هابنجتون، سكلنج، جريام أوف مونتروز، كوتون، دورست، سدلى.

ص ١١٦

وخير ما فى ملتن موجود فى سوناتاته اللاحقة، وهذه كثيرا ما تكون قوية التأثير. ومهما يكن من أمر فإن التفاصح الجليل موجود فيها كلها تقريبا، وإن يكن بدرجات متفاوتة. إن سوناتته المسماة Tetrachordon هجاء فخيم فى قضية طيبة. وسوناتته المسماة «إلى السيدة مرجريت لى» واحدة من خير أعماله، ولكن

بها عيوبا مميزة له . إنها تتكون من جملة واحدة، وهى حقيقة شائقة ولكنها ليست غلطة أو فضيلة فى حد ذاتها. إن استخدام ملتن للجملة الطويلة فى القصيدة القصيرة ربما كان نموا جزئيا من عمل هريرت، وربما من بن جونسون، وربما من عدد قليل من قصائد دن. ويلوح أقرب احتمالا أن يكون مشتقا من دراساته الكلاسيكية. وفى السطر التاسع يخرج بناء الجملة عن سيطرته، ويلوح أن السطر يصف «ذلك الرجل العجوز الفصيح» (ايسقراط) ولكن من الواضح، إذ يفحص المرء السياق، أن السطر يصف السيدة ذاتها، وكما فى أغلب سوناتاته فاللغة، رغم أنها نبيلة بمعنى من المعانى، هى فى المحل الأول لغة الخطابة، وتفتقر إلى نفاذ البصيرة الخفيف الحركة، والعمق، اللذين نجدهما فى خير الشعراء الأسبق.

ص ١١٩

(٢) شعر تشارلز تشرشل

ولد تشارلز تشرشل فى وستمنستر، وكانت وقتها من ضواحى لندن، فى ١٧٣١ وتوفى فى بولون بفرنسا فى ١٧٦٤. وعند وفاته كان دون الرابعة والثلاثين بشهور قليلة، وكان أشهر شاعر إنجليزى فى عصره فى إنجلترا وخارجها. وقد رُسم شماسا فى ١٧٥٤ وقسا فى ١٧٥٦. وككاهن يبدو أنه خيب آمال نفسه وأبناء ابرشيته بنفس الدرجة. وبعد نشر قصيدته The Rosciad، وهى أهجية ساخرة عن ممثلى العصر، فى ١٧٦١ صار يعتمد على شعره فى اكتساب معاشه، وسارت حياته سيرا حسنا. وقبل ذلك كان قد لقى صعوبات كبيرة. إن قصيدة The Rosciad هى أول قصيدة حفظها، وعمله ـ كما نعرفه ـ قد أُلف خلال ما لا يزيد كثيرا عن ثلاث سنوات. كانت حياته، حتى قبل أن يُرسم، غير منتظمة. وبعد أن هجر منصبه الكنسى غدا منحلا على نحو سيئ السمعة. كانت هذه فترة من التاريخ الإنجليزى نجد فيها أن الفساد من جانب النبلاء والأغنياء وكثير من رجال الأدب كان أشد فظاظة، إذا كان ذلك ممكنا، مما كان عليه تحت حكم تشارلز الثانى. وليس مما يدهش كثيرا أن ينجذب تشرشل إلى هذا النوع من الحياة فى لندن. ولفترة من الوقت كان يخالط أعضاء ما كان يدعى «نادى نار الجحيم» الذى كان زعماؤه هم إيرل ساندوتش، وسير فرنسيس داشوود، وجورج بب ـ دودنجتون، ولكن فظاظة هذه الجماعة كانت أشد مما وسعه احتماله، وقد تركها وفيما بعد هاجمها هجوما وحشيا.

ص ١٢١

وقبل أن يفحص المرء قصائد تشرشل يجمل به أن يسترجع، باختصار، المعالم الخارجية الرئيسية للشعر الإنجليزى فى القرنين ونصف القرن السابقين، مع الإشارة بوجه خاص إلى الشعراء الأقرب زمنيا إلى تشرشل.

إن القصيدة القصيرة فى القرن السادس عشر تنمو على نحو واضح، إن قليلا أو كثيرا، من موروث القرنين السابقين. إنها، أو هى تحاول أن تكون، عقلانية من حيث البناء وكثيرا ما تكون منطقية. وداخل هذا الإطار العقلانى يجد المرء خطين أسلوبيين رئيسيين: المزخرف (كما فى سيدنى) والعاطل من الزخرفة (كما فى أغلب عمل ويات ورالى). إن الإطار العقلانى (كما فى قسم كبير من سيدنى ودن) كثيرا ما يُحرف لغايات لا عقلانية، ولكن المنهج ماثل هناك بوضوح. وهذا الإجراء العقلانى، فى أكثر أحواله فاعلية فى الأسلوب العاطل من الزخرفة أو شئ قريب منه، يبلغ أعلى نمو له عند فولك جريفل وبن جونسون وفى قصيدة واحدة لجورج هربرت («آثار الكنيسة»). ومن هناك يبدأ الموروث فى التدهور. فى القرن السابع عشر يبدأ الشعراء فى الانقسام إلى نوعين واضحين على نحو لا بأس به، ويمكن أن نرى هذه القسمة فى عمل الأخوين هربرت. لدينا شعر تقوى على نحو ساذج، كما يجده المرء فى أغلب شعر جورج هربرت. ويتحول هذا إلى ألوان متنوعة من الصوفية، بعضها مسيحى كما عند كراشو، وبعضها سرى خفى جزئيا كما عند فون ومارفل وترايرن. ولدينا شعر دنيوى كشعر إدوارد هربرت وإيتون وسدلى وروشستر. وتتقاطع الخطوط أحيانا، كما فى مارفل وهريك، ولكنها على الإجمال متميزة على نحو محسوس. وفى أغلب الأحوال يواصل الشعراء الدنيويون الأسلوب العاطل من الزخرفة ويواصل شعراء التقوى الأسلوب المزخرف. ولكن هذا التعميم لا يستمر دائما : فإدوارد هربرت، مثلا، مزخرف على نحو غلاب. ويستطيع المرء أن يقدم تعميما آخر صحيحا على نحو مقبول: كان الأسلوب المزخرف هو الأسلوب البلاطى للقرن السادس عشر، أما الأسلوب العاطل من الزخرفة فقد غدا الأسلوب البلاطى للقرن السابع عشر.

إن ملتن يواصل الأسلوب المزخرف، ولكن لدى ملتن يتدهور البناء العقلانى نحو الارتباطية. وحين كان ملتن يكتب قصيدة «لسيداس» لم تكن عقائد الارتباطية الإنجليزية رائجة بعد، ولكنه وجد نماذجه فى موروث آخر متدهور : موروث فرجيل وأسلافه الصقليين والسكندريين. إن «لسيداس» قصيدة يتماسك تخطيطها من خلال تورية فضفاضة : اللعب على كلمة pastor (راع أو كاهن). كان

كنج دارسا للاهوت ومن ثم كان سيصبح راعيا بالمعنى الكنسى، ولكنه كان أيضا شاعرا. وفى القصائد الرعوية كان الرعاة مدمنين للشعر.

ص ١٢٢-١٢٣

ليس من قبيل المصادفة، مثلا أن قصيدة داير المسماة «تل جرونجار» محاكاة لقصيدة «المرح»، و«المفكر»، ولا أن كلمة «تأمل» فى الأبيات الافتتاحية لقصيدة داير تعنى تهويما مسرفا فى العاطفية حول منظر طبيعى. إن استخدام داير لهذه الكلمة يشير إلى ثورة فى تاريخ الفكر. ليس من قبيل المصادفة أن يرّجع جراى صدى ملتن فى «مرثية» [فى فناء كنيسة ريفية] ولا أن كولنز يرّجع صداه فى «أنشودة إلى المساء». إن كلا من هاتين القصيدتين قد تقدمت، أكثر مما فعل ملتن، نحو التفكك. وقصيدة كولنز هى التى قطعت شوطا أكبر فى هذا السبيل. ومنهجهما هو المنهج الغالب على الشعر الإنجليزى حتى نهاية القرن التاسع عشر تقريبا، وكثيرا ما يظل معنا فى إنجلترا والولايات المتحدة على السواء.

ومصادر النظرية الحديثة لهذا النوع من الشعر توجد فى موروثين معادين للذهن يدعم كل منهما الآخر ويكمّله : عاطفية شافتسبرى المسرفة، حيث يعالج الدافع باحترام والعقل بشك، وهى عاطفية مسرفة يلخصها بوب فى قصيدته "مقال عن الإنسان" خاصة فى الرسالتين الثالثة والرابعة منها، وعقيدة الارتباطية المشتقة من هوبز ولوك، وقد نماها أديسون وهارتلى واليسون وآخرون أثناء القرن الثامن عشر. وبحسب أولى هاتين العقيدتين، لا حاجة بنا إلى أن ندرس أنفسنا لكى نفهم أنفسنا. كل ما نحتاجه هو أن نعهد بأنفسنا إلى مشاعرنا وسيكون كل شئ على ما يرام. وكما يقول بوب فحسن الإدراك المشترك واليسر المشترك يستويان. هذه العقيدة قد تكون أو لا تكون صحيحة معنويا (وأنا شخصيا إخالها غير صحيحة) ولكنها تحرم الشاعر بضربة واحدة من مادته المثلى وهى فهم الطبيعة البشرية.

ص ١٢٤

إن باوند، مثلا، ينصحنا أن نخشى التجريدات، وأن الموضوع الطبيعى هو دائما الرمز الكافى. كذلك أثّرت الارتباطية فى بناء القصيدة : بررت إهمال البناء التقليدى : بناء العقل أو المنطق، لأجل بناء التهويم. ويستطيع المرء أن يلاحظ كلاً من جانبى المنهج الارتباطى فى قصيدة «أنشودة إلى المساء» وفى «أناشيد» باوند.

ومهما يكن من أمر فإن هذين الجانبين للكتابة الارتباطية لا يتفقان دائما. قلما يسع المرء أن يعتمد كليةً على الصور بدون استخدام بناء التهويم. ولكن بوسع المرء أن يستخدم البناء الارتباطى، فضفاضا أو متحكما فيه، دون كبير استخدام للصور. وعمل تشارلز تشرشل مثل لذلك. أضف إلى ذلك أن هذه المناهج قد تستخدم لإثراء كل من بناء الشعر ومحتواه إذا فُهمت إمكاناتها وحدودها وتم التحكم فى مناهجها. وقد حاولت أن أصف مثل هذا الإجراء فى موضع آخر حين كتبت عن فاليرى.

ومهما يكن من أمر فإن الخلفية المباشرة لقصائد تشرشل الباكرة هى شعر الهجاء الساخر عند دريدن وبوب، وفقط تدريجيا ابتعد عنهما إلى أسلوب مختلف. لقد جهر بإعجاب كبير بدريدن وإعجاب أقل كثيرا ببوب، ولكن من الواضح أنه تعلم شيئا من كليهما. إنه أدنى من كليهما حين يكتب بطريقتهما، ولكن هذا هو المنهج المنتظر من الشاعر الهجّاء الساخر فى القرن الثامن عشر، ومن ثم فإن عمل تشرشل الأدنى مرتبة هو المعروف فى يومنا هذا - بقدر ما هو معروف.

ولدى دريدن وأتباعه لم يتبق كثير من الموروثات الإنجليزية الأقدم : فنماذجه أساسا لاتينية، وإلى حد ما يونانية وفرنسية، ولكن على نحو عام يملك شعراء هذا الخط أساليب تراسل الأساليب المزخرفة والعاطلة من الزخرفة الأقدم. نستطيع أن نقول، مجازا على الأقل، إن الأسلوب البطولى يراسل الأسلوب المزخرف القديم، وإن الأسلوب التعليمى أو الهجائى الساخر مباشرة يراسل الأسلوب العاطل من الزخرفة.

ص ١٢٥

إن خير قصيدة مفردة لدريدن هى يقينا قصيدة «ماكفلكنو» وخير قصيدة لبوب هى «اغتصاب الخصلة». ومع ذلك فإن هاتين القصيدتين بطوليتان ساخرتان، وفضائلهما الرئيسية نابعة من الحقيقة الماثلة فى أنهما تستغلان الأوجه المضحكة للأسلوب الذى يكن له كلا الشاعرين أعظم قدر من الاحترام. هذا تعليق محزن على المشاغل الرئيسية للفترة، والمحاكاة الساخرة أسلوب خطر لأنها تعتمد على الكلشيهات من أجل تحقيق تأثيرها. والكلشيهات تظل كليشهات حتى عندما تستخدم لصالح الفطنة. وحتى القصائد المرموقة كهاتين القصيدتين

هى، أساسا، نوع من الشعر الخفيف. إن تشرشل يستخدم المنهج البطولى الساخر، ولكن فى أغلب قصائده على نحو عارض، وفى أعماله الأخيرة بحصافة كبرى. ولكنه لا يستخدم البطولى قط.

ص ١٢٦

إن قصيدة بوب [رسالة إلى آربثوت] أعظم أمانة، ولهذا السبب أكثر شذرية على نحو واضح : فلا شئ يمسك بها سوى ضيق بوب بالناس الذين ضايقوه. لا ريب فى أنهم كانوا يبعثون على الضيق، ولكن كذلك شأن أغلب الناس، وكذلك شأن الحياة. وشكل كل قصيدة تعلة للوحات وإبجرامات هجائية ساخرة، أكثر منه مبدأ موحدا. إن نماذج هذا النوع من الشعر رومانية. وترجمات دريدن تقدم مدخلا جيدا للموضوع. والشكل شبيه بذلك الذى نجده فى كثير من القصائد الرعوية.

ص ١٢٦ -١٢٧

إن القصيدة [The Rosciad] تهجو هجاء ساخرا أناسا أُنسيناهم، ولم يكونوا مهمين فى عصرهم. والحق إن الممثلين دائما غير مهمين، وصفاتهم غير مهمة. ويبدو من الحمق أن يكرس لهم المرء كل هذا الانتباه.

ص ١٢٧

وبعد قصيدة «الشبح» نجد سلسلة قصائد سأذكرها باختصار : «نبوءة المجاعة»، «رسالة إلى وليم هوجارث»، «المؤتمر»، «المؤلف»، «المبارز»، «جوثام». وخير هذه القصائد هى القصيدة الموجهة إلى هوجارث، وقد كتبها على سبيل القصاص من الكاريكاتير الذى رسمه هوجارث لويلكز، واقتص منها هوجارث برسم كاريكاتير لتشرشل. والقصيدة أطول من اللازم، ولكنها تكتسب وحدة من خلال تركيزها على خلق رجل واحد، وهى على هذا النحو سابقة لقصيدة «الإهداء». إنها تعالج رذائل هوجارث الشخصية، أساسا غيرته وغروره، وتفصل رذائله عن فنه، وتهاجم الرجل لأنه وضع فنه فى خدمة قضية فاسدة. والأقسام الختامية من القصيدة، وهى خيرها، تعزو سقوط هوجارث إلى خرف الشيخوخة وتعبر عن لون من الاشفاق الازدرائى عليه.

ص ١٢٩

إن روبرتون مذنب، والأملوحة وصف بطئ حريص قائم على التورية الساخرة لذنبه. ليس هذا هجاء ساخرا حسب موروث القرن الثامن عشر : فهو ليس إبجراميا، ولا يحاول أن يجعل الغباء مضحكا. إن الغباء نتيجة لحرمان الكينونة، والحرمان شر. وعندما يرتفع رجل غبى إلى السلطة يغدو متعاظما منافقا خطرا. إنها ظاهرة شائعة. وقد رأيتها عدة مرات فى العالم الأكاديمى، ولكن الرجل الشرير هنا يمارس عمله على المسرح القومى ويغدو ممثلا رئيسيا للشر. وعند نهاية قصيدة «الغباء» يصف بوب الغباء بأنه شر، ولكنه يصف الغباء عموما، لا التغيرات الارتدادية النفسية لرجل غبى قوى. وفى اللوحات التى يرسمها لأفراد نجده بعيدا جدا عن تشرشل. إن حذق اللوحة يعتمد، إلى حد كبير، على الحركة البطيئة المتداخلة للأبيات. وقد سبق لى أن ناقشت هذه الحركة كما نجدها فى الفقر الأسبق، ولكنى سألاحظ تفصيلا هنا. إن الأبيات من سبعة وثلاثين إلى أربعين شاملة، وكلها متوازنة مغلقة أو يمكن إغلاقها.

ص ١٣٦-١٣٧

أرجو أن أكون قد أوضحت ما فى جعبتى، ولكنى أود أن ألخصه.

إن القصيدة تستخدم أغلب خير العناصر فى الموروثات السابقة وتتجنب تقريبا كل أسوأها. إنها، فى خطتها العامة، لا تستخدم المنهج العقلانى الصارم لعصر النهضة، وإنما كثيرا ما تتحرك من نقطة لنقطة من طريق الارتباط، ومهما يكن من أمر فإن الارتباط تتحرك فيه بعناية خطة يمكن إدراكها عقلانيا، والنقلات لا تكون غامضة قط. والحق إن شرائح كثيرة كبيرة من القصيدة تتقدم على شكل حجاج عقلانى. يؤدى هذا المنهج إلى مرونة وتعقيد دون أى فقدان للاتساق. والقصيدة ، كقصيدة بن جونسون المسماة «وداعا للعالم»، تعالج الفساد الاجتماعى، ولكن على حين تعالج قصيدة بن جونسون بصورة خالصة نظرية مثل هذا الفساد، تعالج قصيدة تشرشل لا النظرية فحسب، وإنما أيضا تأثيرها النفسى فى رجل بعينه، ومن ثم فهى القصيدة الأكثر اكتمالا، وفيما أظن القصيدة الأعظم.

إن التعقيد النفسى لا يمكن تصويره بدون التورية الساخرة، وأيهما لا يتسنى بدون الأسلوب الملفوف. ليس ثمة شئ من زخرفة عصر النهضة فى هذه القصيدة، ولا شئ من التفاصيل الحسية التى يجدها المرء لدى ارتباطيى عصره

مثل جراى وكولنز، التفصيل الذى كثيرا ما يكون هناك لأجل ذاته وليس له معنى حقيقى.

إن الهجاء الساخر الأوغسطى فى إنجلترا يجد نماذجه فى الهجاء الساخر الرومانى، ولكنه يشبه القصائد الارتباطية، بصورة خالصة، لتلك الفترة ذاتها من ناحية واحدة : إنه قلما يكشف عن أى مبدأ تماسكى حقا وصدقا، ومن ثم فهو مجرد خليط من التفاصيل. ومهما يكن من أمر فإن قصيدة تشرشل متسقة فى المخل الأول لأنها تحليل لرجل واحد وأعماله. أضف إلى ذلك أن ذوبيت الهجاء الساخر الأوغسطى فى إنجلترا يجنح إلى أن يكسر حتى خير القطع إلى شذرات إبجرامية. وجمل تشرشل الطويلة، واجتنابه الدوبيت المقصوص الأطراف، واستخدامه تحليلا قائما على التورية الساخرة تؤدى إلى عرض موحد لسيكولوجية الشر. هذا منهج جديد على القرن الثامن عشر وفى الحقيقة على الشعر الإنجليزى.

وليست القصيدة خالية من العيوب، ولكن قلّ من القصائد ما يخلو من العيوب، خاصة القصائد التى تقاربها طولا. أضف إلى ذلك أن هذه العيوب عيوب تفاصيل، وليست كامنة فى المنهج أو فى التصور. وهى لا تدمر البناء الكلى. كما إنها قليلة من حيث العدد. لقد اعترضت على الأسلوب البطولى الساخر لا لأنه سيئ دائما وإنما لأنه شكل من المحاكاة الساخرة، وهى نوع أدنى، ولكن تشرشل لا يستخدم هذا الأسلوب إلا باختصار وفى مناسبات قليلة .

ص ١٤٣ ـ ١٤٤

(٣) الانحطاط الرومانتيكى ـ المسرف فى العاطفية للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر

الشعراء الذين سأعالجهم فى هذه المقالة نتاج لتمرد على سلطة العقل العقلانى، كما كانت تلك السلطة تفهم فى العصور الوسطى وعصر النهضة. وقد صيغ التمرد فى عقيدتين وثيقتى الصلة: العاطفية المسرفة عند إيرل شافتسبرى الثالث (وقد لخصها بوب فيما بعد إلى جانب أفكار أخرى فى قصيدته «مقال عن الإنسان») وعقيدة تداعى الأفكار، وهى عقيدة نفسية بداياتها عند هوبز، وقد صاغها لوك، عقيدة ترجمها إلى نظرية أدبية أديسون ونوقشت فى القرن الثامن عشر إلى ما لا نهاية. ومع مجئ القرن التاسع عشر غدت كلتا هاتين

العقيدتين حكمة شعبية، وفاعليتهما لا توضع موضع السؤال إلا هنا وهناك اليوم.

إن نظرة شافتسبرى إلى الكون وإلى الطبيعة البشرية متفائلة. وهى، كما شرحها شافتسبرى وأتباعه، تُعلّم أن كل ما هو كائن صواب، وأن دوافعنا طيبة يمكن أن تؤدى فقط إلى الفضيلة، وأن العقل البشرى هو المنبع الرئيس للغلط والشر، وأن الدرس وجهد تحسين أنفسنا أمور غير لازمة وفى الحقيقة خطرة، وأن من يرى أى تعارضات بين هذه الأفكار أو بين هذه الأفكار والخبرة غير جدير بالدحض. يحدثنا بوب أن حسن الإدراك المشترك واليسر المشترك سواء (قصيدة «مقال عن الإنسان»، الرسالة الرابعة، القسم الثانى، البيت الثانى، البيت ٣٤). ويحدثنا إمرسن أنه ما من أحد، مهما كان جاهلا بالكتب، بحاجة إلى أن يحار فى تأملاته («القوانين الروحية»). إن عمل أكثر من ألفى عام من الجهد المضنى لفهم الطبيعة البشرية، والنتائج التى انتهى إليها بعض من أعظم العقول فى تاريخ الإنسان، قد استُغنى عنها لأجل بضع صيغ بسيطة تعوزها المسئولية. قيل لنا إنه ليس من اللازم أن نفهم الطبيعة البشرية، وإن من الخطر - بالحقيقة - أن نحاول، ولكن الشعراء قد ظلوا دائما يكتبون عن الطبيعة البشرية، فى غياب شئ أفضل، والمرء لا يستطيع أن يحسن الكتابة إلا إذا فهم موضوعه، وإلا إذا كان له معجم مفردات متصل بالمادة قيد البحث. ولكن القصائد الجديدة محت الفهم الدقيق وولدت كلشيهات القرن الثامن عشر، وفيما بعد كلشيهات القرن التاسع عشر.

وقد وفرّت عقيدة تداعى الأفكار تنفيذا نفسيا لعقائد شافتسبرى - قيل إن كل الأفكار تنبع من مدركات حسية ثم من ارتباطات بينها، وبمجئ نهاية القرن الثامن عشر كثيرا ما أُعتقد أن كل الأفكار يمكن التعبير عنها بمصطلح الانطباعات الحسية، وما زالت هذه الفكرة تعيش معنا. يحدثنا باوند أن الموضوع الطبيعى هو دائما الرمز الكافى (فى كتابه المسمى Pavannes and Divisions)، المقالة المعنونة «نظرة إلى الوراء والعنوان الفرعى «اللغة»). ولكن مهما يكن من شأن الطريقة التى قد تكون الأفكار نشأت بها أصلا، فإنه لا يمكن التعبير عنها بمصطلحات الانطباعات الحسية - فتاريخها قد كان أطول من اللازم، وقد غدت أعقد من اللازم. علّم الارتباطيون (ومازالوا يعلّمون) أن النمط الطبيعى (ومن ثم الأمثل) للتحرك من فكرة إلى أخرى هو من طريق الإيحاء أو الارتباط. وفلاسفة العقيدة لا يستطيعون أن يتقدموا على هذا النحو فى تفلسفهم، رغم أن بعضهم قد حاول.

ولكنهم قد شجعوا الشعراء على أن يفعلوا ذلك. غدا الشعر تهويما حول انطباعات حسية متذكرة، وهجر أحيانا حتى ترتيب نحو اللغة .

ص ١٤٧-١٤٨

سأحاول فى هذه المقالة أن أصور التدهور الذى ذكرته. لابد أن تكون المقالة قصيرة، ومع ذلك لابد أن أعالج شعراء كثيرين ـ وهى مهمة صعبة. يمكن أن يجعل المرء أى شاعر يلوح مضحكا بأن يورد أسوأ أبياته، وهى ممارسة شائعة. وعلى قدر ما يسمح حكمى فسأعالج خير القصائد وسأورد خير القطع، ولكن سيتعين على أن أورد قطعا رديئة، لأن القطع الجيدة قليلة وسأحاول أن أبين مكمن الخطأ فى الشعراء. ولحسن حظى فإن القصائد التى أجدها خير قصائد هؤلاء الشعراء هى الأثيرة الشائعة، وهكذا يمكن لقارئى ولى أن نبدأ من أرض مألوفة. وكل هذه القصائد متوافرة بسهولة، وأغلبها موجود فى كتب المنتخبات المتعارف عليها.

لن يمكننى أن أكرس إلا بضع فقر لكل شاعر، بمعنى أننى سأكتب عن فترة وأصور خصائص الفترة بأن أعالج أشهر القصائد. وعلى الرغم من إيجازى فستكون هذه المقالة رتيبة، لأن الخصائص تكرر ذاتها، والشعراء رديئون .

ص ١٤٩

ثمة ثلاث قصائد تصور خيرا من أى قصائد أخرى تشكيل الموروث المسرف فى العاطفية والارتباطى فى القرن الثامن عشر : تل جرونجار لجون داير (١٧٠٠-١٧٥٨) أنشودة إلى المساء لوليم كولنز (١٧٢١-١٧٥٩) مرثية كتبت فى فناء كنيسة ريفية لتوماس جراى (١٧١٦ ـ ١٧٧١) . وأنا أسمى هذه القصائد بسبب الطريقة التى تجسد بها الأصول، ولكنها لا تناقش الأصول. وثمة شعراء كثيرون آخرون أشد إملالا يناقشون الأصول، وهم أيضا معروفون جيدا.

ص ١٥١

يلى ذلك «نقش على قبر» من ثلاث مقطوعات. اعترض كثير من النقاد على الكتابة الرديئة بوضوح فى هذه الأبيات. ويبرر مستر كليانث بروكس الكتابة الرديئة بقوله إن هذا ما يتوقعه المرء فى فناء كنيسة ريفية. ربما توقعه المرء فى فناء كنيسة ريفية، بيد أن المرء لا يتوقعه فى ختام قصيدة كثيرا ما دعيت عظيمة

- إنها كتابة رديئة فى كلا المكانين. د ... مقولبة، ولكن ثمة عيوبا أخرى. إلى أى حد كان جراى غريبا عن الحظ (الثروة) وعن الشهرة؟ يقينا لم يكن فى هذه النواحى شبيها بالريفيين المحليين. والمقارنة المتضمنة بينهما تعوزها الأمانة. " لم يتجهم العلم الجميل لميلاده المتواضع». إن العلم science فى هذه الفترة لا يعدو أن يعنى المعرفة knowledge أو learning. ولكن علام تدل كلمة «يتجهم»؟ لقد كان جراى ذاته رجل علم، ومن ثم فقد يكون لنا أن نفترض أن العلم تبسم له، بمعنى أنه مُنح المعرفة. ولكننا نجد عند ذلك البيت التالى «ووسمته الكآبة كأحد أبنائها». إن حرف العطف «واو» يلوح أنه يضمر أن الكآبة تلى، بصورة طبيعية، المعرفة. ولكن هذا إضمار غير معقول: فبعض أنواع المعرفة قد تسبب الكآبة، وبعضها قد لا يسببها. ومهما يكن من أمر فإن جراى، مثل كولنز، كان مكتئبا، وقد يلوح أن كل شئ تحرك به نحو الكآبة، وإلى جانب ذلك فقد كانت الكآبة بدعة رائجة. وفى المقطوعة الأخيرة يتدخل السطر الاعتراضى بين كلمتى «مسكن» و«صدر» وهما عطف بيان، وإنه لمن المتعذر أن تقرأ هذه المقطوعة بصوت عالٍ، حتى لقارئ على ألفة بها، بطريقة تجعلها مفهومة أو أى شئ إلا أن تكون مضحكة سخيفة.

وإذا أردنا أن ننقذ الشاب العريب عن الحظ (الثروة) وعن الشهرة بأن نقول مع الأستاذ ر.س.كرين إن القصيدة مونولوج ودامى يقوله شاب متخيل من ذلك المكان وتلك الفترة، فسيكون علينا أن نتخيل ريفيا محليا كان يمكن أن يكتب قصيدة طويلة بهذه اللغة، أو سيكون علينا أن نتخيل شابا لا يكاد يفترق عن توماس جراى الذى (بذوق بالغ السوء) أقحم ذاته فى خاتمة قصيدة عن أناس شديدى الاختلاف عنه.

ص ١٥٦ _ ١٥٧

أود أن أذكر ثلاثة شعراء لا يشتركون فى الكثير حلا أن خير عملهم مختلف بعض الشئ عن أغلب عمل ذلك القرن. إنهم لا يختلفون فحسب عن معاصريهم عموما وإنما أيضا عن بعضهم بعضا. وهم جميعا شعراء ثانويون ولكنهم جميعا مبرزون فى خير عملهم: جورج كراب (١٧٥٤-١٨٣٢) جويل بارلو (١٧٥٤-١٨١٢) روبرت بيرنز (١٧٥٩ ـ ١٧٩٦).

ص ١٥٩

كان وليم بليك (١٧٥٧-١٨٢٧) يعتقد أن رب هذا الكون هو روح الشر، وأن الرب الحق مصفد بالأغلال فى الجحيم. إن رب هذا الكون هو رب المادة والعقل والقانون والمجتمع المنظم والكنيسة والزواج والمدارس وكل شئ متصل على أى نحوٍ بأىٍ من هذه الأمور، مع استثناء واحد ـ فقد كان بليك يؤمن بأن الفنان يجب أن يدربٍ على تقنيات فنه. والرب الحق، على الوجه المقابل، هو رب الروح اللامادية والفوضى الخالصة. إن بليك شاعر تعليمى بصورة كاملة بمعنى أنه فى كل قصيدة يحاول أن يقنعنا بصواب معتقداته، وينتظر منا أن يحركنا تقريره لمعتقداته. وأنا أجد معتقداته من الحمق بحيث لا يمكن أن يحزكنى أى تقرير لها. ومن ناحية أخرى فإن موهبة بليك فى اللغة الشعرية، كما نلتقى بها فى بعض قصائد قصيرة، أعظم من موهبة أى شاعر آخر تقريبا فى الموروث الرومانتيكى. ومع ذلك فإن لغته فى خير قصائده يفسدها الغموض، غموض يتبين أنه نوع أخرق من الفضيلة، لأنه يكاد ينقذه من تدمير الذات. وأنا أجد من المحال أن أقبل بليك كشاعر جاد أو أن أطرحه كليةً . وسأحاول أن أشرح.

ص ١٦٠-١٦١

فليقارن القارئ «النمر» أو أى قصائد أخرى لبليك بقصيدتين من فترات أخرى تعالجان الشر : «فى الأعماق» لفولك جريفل و «بارومترواطئ» لروبرت بردجز. فى هذه القصائد تُفهم طبيعة الشر وتعالج بقوة ودقة: إنها قصائد عظيمة من حيث التصور وفى كل تفاصيلها. وقراءتها بعد بليك أشبه بالعودة إلى سلامة العقل ، الوضع البشرى فى أغنى حالاته، بعد أن تخبر حلما غامضا مختلطا. من الحمق أن نتحدث عن بليك على أنه شاعر عظيم، فهو شاعر موهوب بدد موهبته على ضلالات الجلال. يُقال إن كوكتو لاحظ فى صدر الحديث عن فيكتور هوجو : كان هوجو مجنونا يظن أنه فيكتور هوجو. من الممكن بيسر أن نعدل الإبجرامة لتنطبق على بليك.

(٧)

يتمتع وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) بصيت يفوق كثيرا ما يستحق. لقد كتب قدرا كبيرا وشرح العقائد الارتباطية فى منظومات تعليمية اعترافية على نحو ثقيل، ومن ثم قدم مصدر رزق لدارسين كثيرين من شأنهم ـ إذ هم مدينون له دينا عظيما ـ أن يدافعوا عنه. لقد كان يعتبر نفسه رجلا بالغ العظمة. ولكنه شاعر بالغ الرداءة كتب، رغم ذلك ، بضعة أبيات جيدة.

وأغلب قصائده التى سأشير إليها موجود فى «كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى» أو فى كتب منتخبات أخرى متعارف عليها؛ فلننظر فى قصيدة «كُتبت على جسر وستمنستر»

ص ١٦٧

سأناقش بإيجاز أكبر أربعة شعراءهم _ مثل وردزورث _ قد ظهروا فيما جرت العادة على تسميته الفترة الرومانتيكية (١٧٩٨-١٨٣٢) (س. ت. كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) و. س. لاندور (١٧٧٥-١٨٦٤) برسى بيش شلى (١٧٩٢-١٨٢٢) جون كيتس (١٧٩٥-١٨٢١).

يلوح أن لورد بيرون (١٧٨٨-١٨٢٤) قد مات ميتة طبيعية، وإنى لأود أن أدعه راقدا. إن عمله الهجائى الساخرمسلٍ ولكنه ضحل. صحافة شعبية. وطول أغلبه يستبعده من همى فى هذا الكتاب. وقصائده الغنائية ليست أفضل إلا قليلا من قصائد توماس مور، وأشك فيما إذا كان قراء كثيرون يظنون غير ذلك.

و س.ت. كولردج قد اشتهر فى المحل الأول بقصيدة «الملاح الهرم» (١٧٩٨) وأى صيت حقيقى قد يحتفظ به فى المستقبل سيتعين عليه أن يُستمد من هذه القصيدة. إن قصيدتى «كرستابل» (١٧٩٧-١٨٠٠) و«قوبلاى خان» (١٧٩٧) معروفتان وقد كان لهما معجبوهما . ولا معنى، فيما أظن، لمحاولة العثور على أى عمق ذهنى فى قصيدة «الملاح» ولا فى محاولة استيراد مثل هذا العمق من خارج النص. فالقصيدة بالبساطة التى تلوح عليها. إنها قصة للأطفال مع درس خلقى مما يُسمع فى مدارس الأحد وقد ألحق بها. إن كولردج ساذج ذهنيا كأى شاعر آخر أناقشه فى هذا الفصل، وهو ، بخلاف أغلب هؤلاء الشعراء، يملك تحكما ساحرا فى الأسلوب ولكن فقط - فيما أظن - فى هذه القصيدة : إنه فى أحسن أحواله، كما ينتوى أن يكون، فى وصفه الواقعى للتفاصيل الخارقة للطبيعة أو الإعجازية.

ص ١٧٢-١٧٣

[عن أبيات لولاس ستفنز] : لقد ظللت أحفظ هذه الأبيات عن ظهر قلب خمسين عاما تقريبا، وقلما كانت بعيدة عن عقلى. إن الفرص التى تقدمها هذه المواد للكلشيهات المسرفة فى العاطفية وللنزعة الوجدانية غير المتميزة بالغة الضخامة، ولكن ستفنز لم يمس أيا منها. إن لغته دقيقة، ونغمته - وإن تكن محركة

بعمق ـ هادئة ومتحكم فيها : إنه شعر راشد. ولئن أراد المرء شعر الهلوسة فليتحول إلى رنبو - إلى قصيدة Larme مثلا. إن موضوعها محدود ولكنه جاد، والمعجم اللفظى والإيقاع - كما هما عند ستفنز - يجاوزان قدر المدح.

إن الدارسين المهتمين بأفكار كولردج النقدية والفلسفية كثيرا ما يتحولون إلى ما يعتبرونه قصائده الأكثر جدية.

ص ١٧٥

وجون كيتس فى أغلب الاحوال يقدم كآبة غير مشروحة، كآبة لأجل ذاتها، إلى جانب تفاصيل حسية فيما يخص النية، ولكنها قلما تدرك بوضوح حقيقى. لا يكاد يوجد عقل فى قصائده أو وراءها، فهى قصائد مراهقة من كل النواحى. إن أغلب قراء عصرنا وبعض الأجيال قد التقوا بكيتس عندما كانوا شبابا، وتأثروا بتاريخ حياته العاثر الحظ، وشكلوا ذوقهم على شعره فى وقت لم يكونوا يعرفون فيه شعرا آخر كثيرا لأجل المقارنة، ومشاعرهم نحوه غير قابلة للتغير. إنهم لا يستطيعون أن يتخيلوا أنه قد يكون شاعرا رديئا. وأسلافنا المباشرون، خاصة بين أساتذة الأدب الإنجليزى، قد وقعوا تحت تأثيره حتى أنهم قدموا شعراء عصر النهضة على أساس قصائده وذوقه الشخصى. وهذا، فيما أثق، سبب أساس للتقدير الزائد الذى يتمتع به سيدنى وسبنسر اليوم.

ص ١٧٨-١٧٩

(٩)

سأكتب الآن عن الفيكتوريين الرئيسيين :ألفرد تنسن (١٨٠٩-١٨٩٢) روبرت براوننج (١٨٢٢ - ١٨٨٨) اثيو أرنولد (١٨٢٢-١٨٨٨) كرستينا روزتى (١٨٣٠-١٨٨٦) أ.ت. سونبرن (١٨٧٧-١٩٠٩).

يستحق ألفرد تنسن الإهمال الذى من الواضح أنه يسقط فى وهدته. كانت موهبته معتدلة، وتدريجيا كمّل أسلوبه بمعنى صقل سطحه، والتحكم فى نغمة بعينها، ولكن نغمته نغمة عذوبة يعوزها النفاذ. إن «قصائد الملك التصويرية»، تزودنا بالمعيار التنسونى، معيار لا يكاد يتفوق عليه قط. وخير أبيات عند تنسن هى الأبيات الثلاثة عشر الأخيرة من قصيدة «تيثوناس». إن القصيدة تعالج الرجل الذى يعشق ربة الفجر والذى مُنح، دون قصد، الحياة الأبدية بدون شباب

أبدى، إنه المتحدث فى القصيدة، والأبيات الختامية تعالج شوقه إلى الموت. إن الأبيات محركة للمشاعر، ولكنها مخففة على نحو أثقل من اللازم بالمعجم اللفظى التنسونى العذب. وتشتمل قصيدة «تايرزياس» على قطعة تستحق أن تُذكر: القطعة التى يرى فيها تايرزياس أثينا العارية، الحقيقة الحية، التى لا تلبث أن تصيبه بالعمى وترميه بلعنة. ومهما يكن من أمر فإن تنسن، عموما، ليس لديه ما يقوله، وأسلوبه تفه. وروبرت براوننج، أكثر مما هو الشأن مع أى شاعر آخر فى مجموعتى الراهنة، قد نجا من الكلشيهات الشعرية الزائفة التى تجعل أغلب هؤلاء الشعراء مقيتين إلى هذا الحد، ولكنه لم يحل مشكلته حقيقةً. إنه لا يبلغ التركيز الدقيق الذى نجده فى أىٍ من القصائد العظيمة مثل "فى الأعماق" لجريفل أو «الفلكيون» لباورز. إنه يدنو من نوعية هذه القصائد، دون أن يبلغها حقيقة، فى قصيدة واحدة فقط هى «سيرنادة فى الفيللا»، وربما فى بيت أو بيتين عارضين فى غير ذلك من المواضع. ولغته، عموما، طازجة رشيقة ضحلة صحفية.

ص ١٨١ _ ١٨٢

ويكشف ماثيو أرنولد عن أسوأ عيوب الفترة أغلب الوقت : إنه مسرف فى العاطفية إلى نقطة كونه بكاءً. وهو يقدم أسوأ معجم شعرى زائف يمكن تخيله. إنه قادر _ وإن لم يكن مذنبا دائما . على إيقاع بالغ الافتقار إلى الصقل. لقد كتب بضعة أبيات ممتازة أغلبها متضمن فى قصيدتين غير ناجحتين له : «فيلوميلا» و«ساحل دوفر».

ص ١٨٣

وكرستينا روزتى فى أغلب الأحوال معتدلة متشعبة مسرفة فى العاطفية، ولكنها كتبت قصيدتين مرموقتين : «راحة» و «وقفة الفكر». وأولى هاتين القصيدتين لها عيوب ولكنها أقل تعرضا للخراب من جراء هذه العيوب من أغلب قصائد الفترة. تبلغ ذروتها فى واحد من الأبيات القليلة العظيمة فى ذلك القرن.

ص ١٨٥

لم يكتب أ. ت. سونبرن قصائد تصمد للقراءة الجادة. وفى مطلع حياتى فى التدريس كان أغلب طلبتى يعرفونه قبل أن يأتوا إلىّ، وكان كثير منهم يعجب به إعجابا عظيما. أما فى السنوات الأخيرة فقلّ من طلابى للدراسات العليا من

يعرف أكثر من اسمه. لقد حوكى محاكاة ساخرة أكثر من أى شاعر آخر باستثناء بو. والمحاكاة الساخرة شكل من الفكاهة لا يؤبه له، ولكن سونبرن يعرض نفسه له: فبدون أن يتبين هذه الحقيقة نجده هو ذاته يحاكى القرن التاسع عشر، بل ويحاكى ذاته محاكاة ساخرة. إن أول جوقة من «أتالانتا» يحتمل أن تكون خير قصائده. وبعد ذلك ليس هناك الكثير الذى يستطيع المرء أن يختار منه. وقصيدته المسماة «وداع» مميزة له.

ص ١٨٥

(١٠)

لن تظفر هذه المقالة لى بأصدقاء كثيرين. إن قراء الشعر والشعراء الذين كنت أناقشهم قد أفسدتهم نفس الأفكار ونفس النماذج. وأنا أفهم طبيعة هذا الفساد فيما أظن، لأن ذوقى النقدى الخاص قد أُفسد بنفس الطريقة. وفى يوم من الأيام كنت معجبا بـ «أنشودة إلى عندليب» و «ساحل دوفر» على نحو لا يقل عن أى شخص آخر. إنه لأمر غريب، عندما أرتد بفكرى إليه. ومن ناحية أخرى فإن "جمهرة القراء" قد سئمت الأساليب التى كنت أعترض عليها، لأنه عندما تظهر آثار هذه الأساليب لدى شاعر من قرننا يُدان. بيد أن شعراء القرن التاسع عشر وما قبله قد غدوا مقدسين. إنهم يُتقبلون، دون نقاش، ولا يُفحصون بحذر. فوضعهم موضع السؤال تدنيس للمقدسات .

ص ١٨٦

إن ييتس وباوند وإليوت وستفنز وفروست ومس مور ومينا لوى ووليمز وهارت كرين وآلن تيت قد هيمنت عليهم جميعا العقائد التى قضت على الشعراء الذين كنت أناقشهم. والحق إن هذه القصائد قد دمرت أو أضرت ضررا شديدا بالشعراء الذين ذكرتهم لتوى : ومن بين هذه القائمة فإن ستفنز هو وحده الذى كتب بضع قصائد عظيمة. أما عن البقية فهؤلاء متطرفو عصرنا العظماء، ولكن إذا كان لابد من مقايضة متطرف بمتطرف فإنى أوثر أن أقرأ باوند فى «أناشيده» الباكرة عن أن أقرأ سبنسر فى قصيدته «الملكة الحورية». لقد كتبت بالتفصيل عن أغلب هؤلاء الشعراء وقلت إن أغلاطهم جدية ولست الآن أرجع عن رأيى، ولكن هؤلاء الشعراء أفضل جميعا من أىٍ من الشعراء «العظماء» الذين اعترضت عليهم فى هذه المقالة، والقصائد العظيمة فى العصر الحديث فى اللغة الإنجليزية سأناقشها دون إبطاء.

إنما الشاعر العظيم كاتب كتب على الأقل قصيدة واحدة عظيمة. إن القصائد العظيمة نادرة، وقلّ من الرجال من كتب منها أكثر من ست أو ثمان، رغم أن المرء يجد شعراء ـ خاصة فى عصر النهضة ـ كتبوا وفرة من الشعر الثانوى الرهيف. إن الشاعر الذى يكرس حياته لبسط فلسفة لا يمكن الدفاع عنها فى نظم ردئ، على طريقة وردزورث، ليس شاعرا عظيما مهما كان حجم عمله كبيرا. إنه قد يوفر مصدرا لرزق كثير من الأساتذة، ولكن هذه مسألة أخرى ومشكلة القصائد العظيمة هى أنها نادرة، وكثيرا ما تكون مدفونة فى كتلة كبيرة من العمل الأدنى مرتبة، وأن العثور عليها يتطلب صبرا وذكاء، لإزاحة الأنقاض، وعرضها بحيث يمكن إدراكها. وثمة مشكلة أخرى : قلّ من الناس من يستطيع أن يدركها، مهما حاول الناقد جاهدا. ومهما يكن من أمر فإنى آمل أن يستبقى القارئ فى ذهنه أن هذا المجلد يراد به أن يكون من أعمال التقوى لا من أعمال الهدم.

ص ١٨٧-١٨٨

(٤) دورة القرن

الشعراء البريطانيون الرئيسيون الذين بدءوا حياتهم الأدبية فى أواخر القرن التاسع عشر واستمروا فى الكتابة حتى القرن العشرين هم : توماس هاردى، روبرت بردجز، ت.سترج مور، و.ب.ييتس. وقد كان جيرارد مانلى هويكنز معاصرا، بالتقريب، لأول اثنين من هؤلاء الشعراء ولكنه لم يعش حتى القرن العشرين. ولما كنت قد ناقشته فى موضع آخر، فلن أناقشه هنا.

(١)

كان توماس هاردى (١٨٤٠-١٩٢٨)، مثل إملى دكنسن، ساذجا، بدائيا أساسا، ولكنه ذو موهبة ملحوظة. وكان الاثنان مختلفين من نواح واضحة. لقد كانت بحور إملى دكنسن قائمة أساسا على بحور كتب الترانيم البروتستانتية وكانت عادة (وإن لم يكن دائما) متصلبة. أما بحور هاردى فيلوح أنها كانت قائمة أساسا على الأغانى الشعبية والمواويل الإنجليزية وكانت عادة (وإن لم يكن دائما) حساسة. من المحتمل أن تكون إملى دكنسن فى بضع قصائد لها قد حققت تركيزا للمعنى أكبر مما عند هاردى، ولكن هاردى ـ فى قلة من قصائده ـ لم يكن أدنى منها كثيرا. إن خاصة الشئ المصنوع صناعة منزلية فى عمل كليهما واضحة، ولا ينتمى أى منهما إلى أى موروث إنجليزى رئيس. وأبسط الأشياء وأوضحها مما يمكن للمرء

أن يقوله عن هاردى أنه كانت له خير عين لوصف تفاصيل الطبيعة فى كل الشعر البريطانى. يُفترض فى وردزورث أنه كان شاعر طبيعة، إلى جانب أشياء آخرى، ولكن لغته تكاد تكون دائما مقولبة والتفاصيل فيها غائمة. كان هاردى، مثل تشارلز دارون فى «يوميات الأبحاث»، يملك العين المبصرة. وقلما كان يدع أى هراء أدبى يتدخل بين العين والموضوع.

ص ١٨٩

(٢)

كان روبرت بردجز (١٨٤٤-١٩٣٠) شاعرا يلوح أن موهبته الفطرية وخلفيته المباشرة على خلاف. إن النظريات عمَا كان يمكن أن يحدث لإنسان لو جاء موقفه الشخصى مختلفا لا يمكن إثباتها قط ولا تستحق إلا القليل جدا باستثناء ما قد تقدمه على سبيل الوصف لما أنجزه ذلك الإنسان. لقد ولد بردجز بين الطبقات العليا فى إنجلترا فى وقت كانت هذه الحقبة فيه تجلب مزايا مادية أكثر مما قد تفعل اليوم. تلقى دراسته فى إيتون وأوكسفورد، ومارس الطب فترة من الزمن، ثم ورث ثروة وكرس نفسه لنظم الشعر. ويكشف خير قصائده عن نوع من الذهنية حارة العاطفة لا تقبل المقارنة بشئ فى اللغة الإنجليزية قدر ما تقبل المقارنة بقصائد فولك جريفل وبن جونسون وجورج هربرت العظيمة. وسية عمله يفسدها المعجم اللفظى السهل للقرن التاسع عشر. كان يعد شئى أعظم شاعر إنجليزى خلا شكسبير.

ص ١٩٣-١٩٤

(٣)

كثيرا ما قيل لنا إنه لا يتعين علينا أن نحمل أفكار و.ب. ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) على محمل الجد لكى نتذوق شعره. ولكن هذا لو كان حقا لكان ييتس أول شاعر فى التاريخ يحق عليه القول. إننا بحاجة إلى أن نفهم أفكار دن وشكسبير لكى نتذوق أعمالهما، وعلينا أن نحمل أفكارهما على محمل الجد بمعنى أو بآخر. ومن الممكن أن تُحمل أفكارهما على محمل الجد أغلب الوقت. لقد انصب قدر كبير من عمل الدارسين على أفكارهما، وأسهم بعض هذا العمل فى تذوقنا لما

كتبا. وقد انصب قدر كبير من عمل الدارسين على ييتس فى السنوات الأخيرة. ولسوء الحظ فإنه كلما ازداد المرء له فهما على نحو أفضل، صعب حمله على محمل الجد.

ص ٢٠٤-٢٠٥

هذا ما يدعوه فرانك كيرمود الصورة الرومانسية، أى الصورة عديمة المعنى التى لا يُسبر لها غور، الصورة التى تعد الراقصة بجسدها الجميل ووجهها عديم التعبير النمط الكامل لها. ولا يوافق كيرمود على هذا المنهج، و هو يجده عند ييتس، ولكن ييتس يغلبه على أمره (حيث إن كيرمود، كأغلب الأساتذة ونقاد الأدب، تؤثر فيه اللغة الرثة بعمق)، وهو يعتبره شاعرا عظيما رغم ذلك. وإنه لمن الصعب أن يفهم المرء ما يعنيه ييتس وأنتركر بـ «التوافق الكونى».

ص ٢٠٦

سأحاول أن ألخص الأفكار الرئيسية التى هى من شعر ييتس بمثابة الدافع. إن كل خير ينبع من الانفعالات، وحتى الجنون خير. والحكمة مصطلح انتقاصى، أما الجهل فنقيض ذلك. وفى عمل ييتس اللاحق تغدو الشهوة والغضب بارزين على نحو متزايد وتمثلان فضائل. والاتجاه الجنسى يعادل بالخبرة الصوفية أو على الأقل يضرب بسهم فى الخبرة الصوفية على نحو حرفى. وليس هذا مطابقا لقياس تمثيل الاتجاه الجنسى الذى يستخدمه أحيانا متصوفة المسيحية. يحدثنا المتصوفة المسيحيون أن الخبرة الصوفية مختلفة بصورة مطلقة عن أية خبرة بشرية ومن ثم لا يمكن وصفها باللغة، ولكن من الممكن الإيحاء بالخبرة من طريق قياس التمثيل. ويؤدى هذا فيما أظن إلى شعر مدلس إن قليلا أو كثيرا، لأن الشاعر يتظاهر بأنه يعالج خبرة لا يمكن التعبير عنها وذلك فى معالجته شيئا لا صلة له بها. ولكن التدليس، بمعنى من المعانى، أمين، لأن قواعد الإجراء معروفة. ولكن الخبرتين، عند ييتس، من نفس النوع، والفارق الوحيد بينهما هو أن الخبرة الجنسية للبشر الأحياء أقل نقاءً من خبرة الأرواح غير المتجسدة.

ص ٢٠٧

وبالإضافة إلى أفكار ييتس الصريحة ثمة اتجاهات متسقة معينة ينبغى ذكرها. لقد كان فى عمله الباكر، فى فترة الشفق الكلتى، يعتمد اعتمادا ثقيلا فى موضوعاته على شخصيات الأسطورة الأيرلندية: أوشين، وكوهولين، وكونشوبور،

وديردرى وغيرهم. وفى هذه الفترة وبعدها خلق بضع شخصيات من هذا النوع على نحو مستقل مثل هانران الأحمر، ومايكل روبرتس، وأوين آهيرن. ولكن ييتس كان بحاجة إلى أبطال لعمله وغدا، على نحو متزايد. بحاجة لأبطال معاصرين. وكانت النتيجة هى محاولته أن يحول ذاته وأصدقاءه إلى أبطال خرافيين. كان أهم أصدقائه هم ليدى جريجورى، والرائد روبرت جريجورى، وجون سنج، وشورتيلور، وهيولين. ولكن كان ثمة آخرون من بينهم دوجلاس هايد. وليس بين هؤلاء، عدا ليدى جريجورى وجون سنج، من هو خليق أن يُعرف خارج أيرلندا اليوم لو لم يكن ييتس قد كتب عنهم. وليدى جريجورى خليقة أن تكون معروفة على نطاق ضيق. والحق إن صيت سنج فى مطلع القرن العشرين كان راجعا على الأقل إلى ييتس بقدر ما هو راجع إلى سنج، وقد انكمش صيته بدرجة كبيرة. وأستطيع أن أتذكر وقتا كان سنج فيه أعظم كاتب مسرحى فى اللغة الإنجليزية باستثناء شكسبير. لا خير فى أن يمدح المرء أصدقاءه، ولكن عندما تنفق مثل هذه المبالغات على أناس ضئيلى الأهمية، يغدو التفاوت بين الدافع والوجدان متزايد الوضوح على مر الزمن، ويلوح أن فيه شيئا مضحكا. كانت مودجن حالة خاصة لأن ييتس كان يعشقها، ولكن معادلته مودجن بديردرى وهيلين طراودة وكاثرين نى هوليهان تضرب بسهم فى مسرحته لذاته. وعنايته بأقاربه وأسلافه غير الشائقين خليقة أن تلوح جزءا من نفس المسرحية.

ص ٢٠٩-٢١٠

إن الضعف البدنى والحكمة (وهى صفة جديرة بالازدراء. بحسب ييتس) متطابقان، وكلاهما يُبلغ فى الشيخوخة (فى الفترة الرابعة من فترات القمر). والشباب والحب والجهل خير ما فى الحياة، بحسب هذه العقيدة. لن أتحدث مدافعا عن الضعف البدنى، فإنى قد بدأت أخبره، وأعرف كنهه. ولا اعتراض لى على الشباب والحب لأنى ألاحظهما حولى كل يوم، وأجدهما ساحرين. ولكن كتقرير بسيط للحقائق فإن الحكمة (بالمعنى السوى لهذه الكلمة) أمر مرغوب فيه بدرجة عالية، وليس الجهل كذلك. إننا فى العالم كما نجده لا نستطيع أن نحصل على كل شئ فورا، وعلينا أن نأخذ الأمور كما تواتينا وندفع ثمن ما نحصل عليه.

ص ٢٣٢

(٤)

كان ت. سترج مور (١٨٧٠-١٩٤٤) أخا للفيلسوف ج. إ. مور وصديقا ومراسلا

ليبتس. وكان يعرف على نطاق واسع مبرزى الأدب البريطانيين فى عصره، ويلوح أنه كان يعرف بعضا من الفرنسيين. كان موهوبا فى الفنون التصويرية. وكأمر له على الأقل قيمة صغيرة يجمل بى أن أضيف أنه صمم أغلفة وطباعة كتبه وأغلفة بعض كتب ييتس. نظم قصائد قصيرة وطويلة وقصائد متوسطة الطول. وكتب مسرحيات شعرية متنوعة الألوان، وكتب بضع قطع درامية وشبه درامية وجيزة تشبه، من بعض النواحى، المحاورات الرعوية وسمّى بعضها Idyllic Monologues وكتب نثرا نقديا يعالج فن التصوير والأدب. كان متأثرا بالبارناسيين والرمزيين الفرنسيين، وإلى حد ضئيل بسونبرن والشعراء الإنجليز فى التسعينيات و(لسوء الحظ) بالقرن التاسع عشر فى إنجلترا. ولكن عمله إلى حد كبير وعلى نحو أقرب إلى الأهمية رد فعل إزاء هذه المؤثرات . كان يتمتع بقدر كبير من حسن الإدراك المشترك فى عصر لا يكشف إلا عن قليل منه، وكانت موهبته الفطرية فى الشعر عظيمة. ولكنه كان عبقرية غير مصقولة، وكثيرا ما يخيب الآمال. ويلوح أنه كان مدللا لذاته فى صدد المسئوليات التى تفرضها موهبته، وليست كتابته ناجحة إلا فى عدد قليلٍ من أعماله وفى عدد كبير من القطع. ولكنه عندما ينجح حقيقةً يكون عظيما. وأى امرئ يحاول أن يفهم أثر التسعينيات، وأثر الشعراء الفرنسيين الذين ذكرتهم فى شعر قرننا [العشرين] وفكره يتعين عليه أن يدرس مور ببعض الانتباه. إنى معنىٌّ هنا فى المحل الأول بقصائده القصار، ولكن سيتعين علىّ أن أذكر أعمالا أخرى له. كان مور، من حيث النظرية، مضادا للرومانتيكية، ولكنه لم يكن كذلك على نحو ساذج. كان مناهضا للدرس التاريخى العلمى الزائف الذى كان قوى التأثير أثناء قسم كبير من حياته. وكان على ذكر من فعل الحكم الذى لا سبيل لتصنيفه فى إنشاء العمل الفنى وفى تقويم العمل الفنى على السواء. وكان على ذكر من الأخطار الكامنة فى الفشل فى ربط هذا الفعل، فعل الحكم، بعقل متحكم، ولكنه لم يتمكن من الكتابة بدقة كافية لكى يوضح المشكلات التى كان يدركها ـ وكثيرا ما يتبخر فكره على شكل كلام عن الجمال أو عنَّ العطور المحيطة. ومع ذلك كان على ذكر من هذه المشكلات، وأكثر وعيا بها من أى من معاصريه، وكان أيضا على ذكر من ضرورة الاستنارة بالدرس، ولكنه كان فى الوقت ذاته على ذكر من أن الدارسين المحترفين خطاءون يعوزهم نفاذ البصيرة حين يحاولون الحكم النقدى. ويبدو أنه لم يعّن له أن الشاعر والناقد قد يكون فى الوقت ذاته دارسا محترفا، وإذ يجمع بين كل هذه الأنشطة

يحّسنها جميعا. وفى مجادلاته مع ييتس فى مراسلاتهما يكاد دائما يكسب كل النقاط، لأن ييتس كان ببساطة أحمق، ولم يكن مور بالأحمق. ولكن مور يظل منظّرا هاويا. إن تنظير مور يعانى من ضلالة شائعة فى عصره مؤداها أن من الممكن تحديد فلسفة «جمالية» تفسر كل «الفنون الجميلة». ولكن هذا محال، لأن أى مجموعة من التقريرات يمكن للمرء أن يدلى بها وتصدق على جميع الفنون تحذف الخصائص الضرورية لكل منها. إن الشعر والموسيقى والتصوير والنحت والعمارة تختلف اختلافا جذريا من حيث الغرض والوسيط والطبيعة، بالرغم من بضع مشابهات سطحية بين أزواج معينة منها.

وفكره فى صدد الطبيعة البشرية والشعر على السواء يلوح على أوضح الأنحاء فى قصائده ومسرحياته. كان، باختصار، يؤمن بنمو كل الملكات الإنسانية، وكان يؤمن بأن تنمية إحدى إمكانات الطبيعة البشرية (ومن ثم الفن) على حساب البقية غلط يمكن أن يبدو غلطا مأسويا. وعلى السطح قد لا تبدو هذه الفكرة بالغة الأصالة، ولكنها صادقة ولها تشعبات كثيرة، بعضها بالغ التعقيد. وهذه الحقيقة البديهية كثيرا ما تُتجاهل بل وتُزدرى.

ص ٢٣٤- ٢٣٦

إنما فى اللغة نحيا حياة الكائنات البشرية. ولغتنا هى المستودع العظيم للمعرفة والإدراك الجماعيين وهو ما تراكم آلافا من السنين، ونستطيع أن نغترف منه على قدر ما نملك من إرادة وموهبة. ففى أكمل تمكن من اللغة نحيا على أكمل الأنحاء. وحتى رنبو وجويس لا يستطيعان أن يهربا كليةً من الطبيعة التصورية للغة، ولكنهما يستطيعان أن يقللا المحتوى التصورى بدرجة كبيرة. ومهما يكن من حساسيتهما للجانب الإيحائى من اللغة فإنهما يقللان من الفاعلية الكلية للغة. إنهما أشبه بسباح مور إذا رفض أن يعود، فهما يتحركان نحو التحلل. ذلك إن الإيحاء ذاته يتناقص بقدر ما تتناقص الإشارة. إن الإيحاء يعتمد فى وجوده على الإشارة. وإن صوتا لا يشير إلى شئ لا يستطيع أن يوحى بشئ. ومع ذلك فإن استكشاف المدخل إلى الإيحاء الصرف قد قام بالكثير من أجل تحديد الجانب الإيحائى من اللغة فى موروثنا، وفى المحل الأول موروث الشعر فى الفرنسية والإنجليزية. ويلوح أن موركان إن قليلا أو كثيرا على ذكر مما ناقشته فى هذه الفقرة. ويستطيع المرء أن يجد برهانا على ذلك فى قصيدة "إلى الصمت" وفى مواضع أخرى. وقد كان يخلق بهذا الوعى أن يفضى به إلى نوع من

الشعر فى السوناتة الأولى التى تحمل اسم "الصمت" وفى قصيدة "من تيتيان" وفى بعض اللحظات فى قصيدة «دايموباسا»، ولكنه كان يستطيع أن يقطع شوطا أبعد. وفى الجزء اللاحق من حياته الأدبية كان أمامه فالرى فى مرحلته الأخيرة وستفنز فى مرحلته الباكرة (لو كان قد قرأه) كأمثلة. والحق إن ليكونت دى ليل، فى مناسبات قليلة، مضى فى هذا الاتجاه بأبعد مما فعل مور.

ص ٢٤٥

(٥) مناهج ما بعد الرمزيين

إنى أستخدم مصطلح «مابعد الرمزيين» لأصف نوعا من الشعر ينمو، على أشيع الأنحاء وأوضحها، بعد الرمزيين الفرنسيين ولكنه يظهر أحيانا قبلهم أو مستقلا عنهم. ومنطقيا يخلق به أن يليهم وأن يترتب عليهم، ولكن هذه الأمور تحدث على هواها.

علّمت العقائد الارتباطية أن كل الأفكار تنشأ من مدركات حسية، وتدريجيا أصبح يُظن أن كل الأفكار يمكن التعبير عنها بمصطلح المدركات الحسية. ولكن هذا الجهد ، كما فى «أناشيد» باوند أو فى قسم كبير من وليمز(«لا أفكار إلا فى الأشياء») كان محكوما عليه بالفشل. والنتيجة فى كثير من الأحيان موقف يقدم لنا الشاعر فيه، أو يلوح أنه يقدم لنا، مدركات حسية لأجل ذاتها، ولأجل أى مشاعر غامضة قد تستثيرها. وهذا الانسلاخ بين المدرك الحسى والشعور من ناحية والفهم التصورى من ناحية أخرى يجد منظّره الرئيس فى شخص مالارميه رغم أن رنبو وفرلين هما أيضا منظّران من هذا النوع. هؤلاء الرجال الثلاثة هم أبرز مدافعين عن الغموض المتعمد والممارسين له. ويستطيع القارئ أن يفحص قصيدة رنبو المسماة larme بوصفها مثلا لامعا على نحو ملحوظ لهذه الممارسة.

كان الشعراء الرومانتيكيون، من الإنجليز والفرنسيين على السواء، مهتمين بالإدراك الحسى والتفاصيل الطبيعية، ولكن اهتمامهم كان فى أغلب أجزائه نظريا. إنهم يتحدثون عن التفاصيل الحسية ويشيرون إليها ولكن بلغة مقولية، كما بينت. إنهم لا يرونها أو حتى يحاولون أن يروها. أما رجالى الفرنسيون الثلاثة فيرونها ويسمعونها ويستشعرونها وأحيانا يشمونها، بوضوح وحدة كثيرا ما يكونان مدهشين. وهم يحاولون أن يعزلوها عن المعنى. وهم ينجحون على نحو مدهش فى ذلك. ليس ثمة ما يشبه هذا فى الشعر البريطانى. ثمة صور بصرية

تقبل المقارنة بصورهم عند هاردى، ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة. إن هذا الوضوح فى الإدراك الحسى، وهو عادة إدراك حسى بصرى، مميز لشعراء ما بعد الرمزية. ولكن الإدراك الحسى الواضح يُستخدم بواسطتهم بطرق مختلفة عن طريقة الرمزيين ومختلفة عن طريقة هاردى.

ص ٢٥١- ٢٥٢

(٢)

كان ف.ج.تاكرمان (١٨٢١-١٨٧٣) واحدا من أبرز ثلاثة شعراء أمريكيين فى القرن التاسع عشر. وكان الآخران هما جونز فرى (١٨١٣-١٨٨٠) وإملى دكنسن (١٨٣٠-١٨٨٦). كان إمرسن (١٨٠٣ ـ ١٨٨٢) يملك الموهبة، ولكنه خرّبها تخريبا سيئا بتفكيره الأحمق. ويمكن أن يوصف برايانت (١٧٩٤-١٨٧٨) بأنه شاعر رهيف من الطبقة الثانية، أفضل من أغلب الشعراء البريطانيين فى قرنه. أما بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) ووتمان (١٨١٩-١٨٩٢) فإنه كلما أقلل المرء من الحديث عنهما كان ذلك أفضل. كان فرى معلم تاكرمان فى جامعة هارفرد لفترة قصيرة، ولكن صلاتهما بعد ذلك يلوح أنها كانت طفيفة. قضى تاكرمان أغلب حياته الناضجة على مبعدة ثمانية عشر ميلا تقريبا من امهرست، ولكن لا يوجد ما يدل على أنه التقى بإملى دكنسن قط أو حتى أن أحدهما كان يعرف بوجود الآخر. وكانت مس دكنسن تعرف ابن تاكرمان، ومن المحتمل أن تكون قد عرفت أخاه، عالم النبات فى امهرست.

ص ٢٥٣-٢٥٤

(٣)

كتبت عن إملى دكنسن (١٨٣٠-١٨٨٦) فى موضع آخر. إن مقالتى السابقة عن هذه الشاعرة مقالة قديمة، ولكنى عموما مازلت على استعداد لأن أرتضيها، ومع ذلك فلدىّ أمور جديدة معينة أود أن أضيفها. لقد كانت تزعجنى فى ذلك الوقت مظاهر فجاجة فى عملها، وإنى لأكثر انزعاجا منها الآن. ولكن عبقريتها ماثلة هناك، لا يمكن القضاء عليها على نحو ما. وفى هذه المقالة سأناقش وجها من عملها متصلا بهمى هنا، ولكنى سأضطر إلى أن أخرج عن هذه الوجه على الأقل باختصار.

ص ٢٦٣-٢٦٤

(٤)

إن ولاس ستفنز (١٨٧٩-١٩٥٥) يقع فى مناقشتى لمنهج ما بعد الرمزيين فى الصميم، ولكن بمجئ هذا الوقت يخلق أن يكون ممكنا لى أن أشير إلى مساهمته باختصار. لقد ناقشته بتفصيل أكبر فى موضع آخر. إن قصيدة «صباح الأحد» واحدة من أولى قصائده وهى تقرر خيطه المركزى: إنه ما من حياة بعد الموت، وإن الإنسان معزول فى الزمان والمكان، ولكن فى كون ذى جمال فخيم، وإنه يجمل بالإنسان أن يربى حواسه وانفعالاته إلى أقصى حد لأنه بهذه الطريقة وحدها يمكنه أن يحقق القدر الذى من نصيبه. إن ستفنز اسمّى لذىّ ، واللذية، كما أوضحت فى مقالتى الباكرة، قد أفضت به إلى الملل والسأم الرومانتيكى : ولكى يخفف الشاعر من هذا الملل تحرك نحو انغماس متعاظم فى السرف الأسلوبى. كانت اسميته مصدرا لصعوبة أخرى : لقد كان ستفنز يريد الترتيب فى كونه، ولكن فلسفته لم تكن بمستطيعة أن تمده به. وقد سعى إلى هذا الترتيب فى تصور للخيال مستعار من كولردج، ولكنه معدّل. كان الخيال عند كولردج رابطة بالواقع المفارق، أما عند ستفنز فلم يكن ثمة واقع مفارق، وإنما واقع الاسمىّ فحسب، كون من وحدات الخاص صحيحة. ومهما يكن من أمر فإنه من طريق الخيال، والخيال الذى لا يكون مسئولا أمام أى صدق مفارق، يمكن للشاعر أن يخلق الترتيب. ومشكلة هذا الترتيب هى أنه تخيلى وليس واقعا، فالواقع يظل على ما كان دائما عليه. وأوضح تقرير لهذه العقيدة، أو دفاع عنها، يمكن أن نجده فى قصيدته المسماة «فكرة الترتيب فى كى وست». إن «هى»، المغنية، تمثل الخيال، والبحر هو الواقع.

ص ٢٧٢- ٢٧٣

وعقيدة ستفنز عن الخيال، كعقائد الخيال التى سبقتها فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عقيدة نفسية بصورة خالصة وبسيطة. إنها لا تعالج اللغة أو الاستخدام الأمثل للغة، ولا تقدم دليلا للكاتب فى كتابته. ولدى ستفنز، كما لدى أسلافه، ولدت أسلوبا رديئا. ومع ذلك فإن ستفنز مختلف عن أسلافه فى ناحية مهمة: لقد وُلد بموهبة فى الكتابة العظيمة، وتتبدى هذه الموهبة فى القصيدة التى أوردت منها لتوى وفى بضع قصائد أخرى له. إن ستفنز، فى خير قصائده وقطعه، أستاذ لموارد العروض وبناء الجملة، وأستاذ للمعجم اللفظى. هذه وقائع معروفة، ولن أضيع وقتا فى الحديث عنها. ولكنى أود أن أضيف أنه فى رأيى.

من هذه النواحى ـ ندٌّ بصورة كاملة لبن جونسون ومتفوق على دن أو سيدنى أو شكسبير فى سوناتاته. سأتحول الآن إلى استخدام الصور فى قصيدة «صباح الأحد».

ص ٢٧٤

[عن قصيدة «صباح الأحد»]

إن هذه الحمائم مختلفة عن قبرة شكسبير فى السوناتة رقم ٢٩ . كانت القبرة مجرد قبرة، وقد فُرض عليها إسراف المؤلف فى العاطفية بصورة تحكمية. أما الحمائم فتجسد فكرة كما تجسد شعورا، والفكرة هى الدافع للشعور. لا يمكن فصل الحمائم عن الفكرة: فهى جزء من الكون الذى يحاول الشاعر أن يفهمه، وهى ـ عند هذه النقطة ـ جزء ممثل على نحو فعال. إن النفس العقلانية والنفس الحاسة يتحدان : ونحن لا نجد [هنا] النفس العقلانية بصورة خالصة كما عند بن جونسون، ولا النفس الحاسة بصورة خالصة كما عند باوند، ولكن ليس فى الأسلوب ما هو مبهم، فالابهام يصور بأعظم قدر من الدقة. وكونه إنما هو كون نستطيع أن نتعرف عليه بوصفه كوننا، حتى لو اختلفنا مع فلسفة ستفنز. ليست التفاصيل الفيزيقية عنده قطعا جاهزة بارعة، وإنما نحن نعلم أين نقف.

إن «صباح الأحد» و «درب خاص» اثنتان من أعظم قصائد ستفنز. وباقى القصائد [العظيمة] هى : سيادة الأسود، رجل الجليد، حول طريقة مخاطبة السحب، عن السماء منظورا إليها على أنها قبر، موت جندى. وتكشف هذه القصائد كلها عن نوع الشعر الذى أناقشه، وبعضها يفعل ذلك على نحو أوضح من البعض الآخر.

ص ٢٧٦-٢٧٧

(٥)

من بين جميع الشعراء الذين أدرسهم فى هذا الفصل قد تلوح لويز بوجان (١٨٩٧-) أبعدهم عن الصلاحية للإدراج فيه، لا عن أى افتقار إلى الامتياز فى عملها وإنما لأن عملها قد يبدو من نوع آخر. إن الصعوبة تتمثل فيما يلى: إن كل الشعراء الخمسة الآخرين، بما فيهم الآنسة دكنسن، يلوح أنه كانت لهم معرفة مألوفة، من نوع معين، بالأفكار، حسنة أو رديئة. إنهم جميعا شعراء فلسفيون. أما

الآنسة بوجان فلا تفكر، أو هى تفكر بأقل قدر مستطاع. إنها لم تفكر قط حتى فى فنها، ولهذا السبب كانت ناقدة هزيلة جدا. ومدركاتها الحسية ليست متصلة بالأفكار كمدركات ستفنز، أو ليست كذلك بنفس القدر من الوضوح. ويؤدى هذا إلى حد معين من خيوطها. ومع ذلك فإنها - فى نطاق حدود معينة - تفكر فيما تقول لأنها تستخدم اللغة بطريقة متميزة ومن ثم يغدو الفكر أمرا حتميا. سأحاول أن أشير إلى هذه الصعوبة وأبرر إدراجى لها إذ أتقدم فى الحديث.

إن خير قصائدها جميعا يستخدم البناء العقلانى لعصر النهضة، وليس فيها ما هو ارتباطى ويكاد خير قصائدها جميعا أن يشتمل على قدر كبير من التقرير المعمم. إنما نوعية صورها هى ما يبرر أو يخفق فى أن يبرر إدراجى لها هنا. ولأقل بادئ ذى بدء أن صورها لها خاصة واحدة مهمة تشترك فيها مع صور سائر الشعراء الذين أناقشهم الآن : إنها واضحة على نحو لامع. ليس ثمة شئ من القرن التاسع عشر فى صور الآنسة بوجان أو فى شعرها بعامة.

ص ٢٧٨

(٦)

ولد إدجار باورز (١٩٢٤-) ونشأ فى شمالى جورجيا، وهو ينحدر من سلالة مشيخية، وعاش بضع سنوات فى كاليفورنيا. وقد أدى الخدمة فى الحرب العالمية الثانية فى المخابرات المضادة، وبعد سقوط ألمانيا ظل بعض الوقت مع قوى الاحتلال منغمسا فى العمل الذى كان يعرف شعبيا بـ «إزالة آثار النازية». إن أغلب هذه الوقائع مهم لفهم بعض قصائده. إن لباورز مزاج الكالفنى المتصوف، ولكن عقله أجود من أن يتقبل الإيمان الكالفنى أو أى إيمان غيره. إن إغراء الإيمان بما يرغب المرء أن يؤمن به، وإغراء خداع الذات، سواء كان رغبة فى الإيمان الدينى أو فى شئ آخر، خيط يرد فى كثير من قصائده، وتتردد كلمات من قبيل «خداع» و «حيلة» فيها.

ص ٢٨٣

(٧)

قد يلوح ن. سكوت موما داى (١٩٣٤-) أصغر سنا من أن يُدرج فى مناقشة من هذا النوع ولكنى خليق أن أذكر القارئ بتعريفى للشاعر العظيم : إنه شاعر

كتب على الأقل قصيدة واحدة عظيمة. ومن رأيى أن موما داى قد كتب مثل هذه القصيدة، فضلا عن بضع قصائد رهيفة أدنى، وعمله ملائم جدا لغرضى.

سأورد قصيدة عنوانها «الدب». إن القصيدة تدين بشئ لفوكنر، ولكنها أساسا قصيدة موما داى. إنها مكتوبة بنظم مقطعى. والأبيات الأولى والثالثة من كل مقطوعة يشتمل كل منها على خمسة مقاطع. أما الأبيات الثانية والرابعة فيشتمل كل منها على سبعة مقاطع. وكما هو الشأن فى كل نظم مقطعى، ينبغى على المقاطع المنبورة أن تتنوع بدرجة كافية من حيث العدد والوضع بحيث لا تشكّل نموذجا (فالنموذج خليق أن يمنحنا عروضا قياسيا) وإنما يجب أن تظل تسهم فى الإيقاع .

ص ٢٨٩

(٨)

إن الشعراء الستة الذين ناقشتهم فى هذا الفصل ينتشرون عبر قرن فى الزمان وقارة فى المكان. وخلفياتهم تعادل ذلك تنوعا. لقد ولد فردريك جودارد تاكرمان (١٨٢١-١٨٧٣) فى بوسطن وقضى أغلب حياته الناضجة فى جرينفيلد وهى قرية تبعد عن أمهرست بحوالى ثمانية عشر ميلا، فى غربى ماساشوستس. وقد تلقى تعليمه فى مدارس خاصة قبل أن يلتحق بها رفرد، ولكنه سرعان ما اضطر إلى تركها بسبب مرض عينيه. لكنه التحق بمدرسة القانون وتخرج فيها فى ١٨٤٢ . ويلوح أن تعليمه بأكمله بعد المدرسة الثانوية قد تم فى أقل من عامين. حاول ممارسة القانون ولكنه تركه، وترك له أبوه مالا كافيا لكى يعيش على دخله. وعاش حياة الناسك أغلب الوقت، دارسا هاويا لعلمى الفلك والنبات وشاعرا. أما إملى دكنسن (١٨٣٠ ـ ١٨٨٦) فقد ولدت فى أمهرست لأسرة معتدلة الغنى، وتلقت دراستها فى أكاديمية امهرست ولمدة عام فى ثانوية ماونت هوليوك للإناث. وفيما عدا ذلك قضت حياتها بأكملها فى بيت الأسرة، معزولة كلية عن صحبة البشر بقدر المستطاع. وولد ولاس ستفنز (١٨٧٩-١٩٥٥) فى ردنج بولاية بنسلفانيا، وقضى ثلاث سنوات بجامعة هارفرد ثم ذهب يدرس القانون بمدرسة القانون فى نيويورك، وتلقى شهادته فى ١٩٠٣ ولفترة من الوقت مارسه فى مدينة نيويورك. وفى ١٩١٦ اشتغل لدى شركة هارتفورد للحوادث والتأمين، وغدا نائب رئيس لها فى ١٩٣٤ . ويلوح أنه كان رجلا على قدر طيب من الثراء، ورجلا

يستمتع بالمسرات التى يوفرها الثراء. وفى الوقت ذاته كان . إذا صدقت الإشاعات . يتجنب صحبة الأدباء بوصفها مضايقة مكدرة. أما لويز بوجان (١٨٩٧-) فقد ولدت فى مين لسلالة أيرلندية، ولم يمتد تعليمها الرسمى ـ فيما أعتقد . وراء المدرسة الثانوية إلا قليلا، إن كان قد امتد أساسا . وراحت تكسب عيشها بطرق متنوعة ولكنها اشتغلت سنوات كثيرة بالتدريس فى عدة كليات وجامعات. وقد عاشت فى مدينة نيويورك أغلب حياتها . أما إدجار باورز (١٩٢٤-) فقد ولد ونشأ فى شمالى جورجيا، قرب أتالانتا، حيث كان أبوه صاحب مشتل. وبعد أن أدى الخدمة العسكرية فى الحرب العالمية الثانية جاء إلى جامعة ستانفورد طالب دراسات عليا فى الأدب الإنجليزى، وبعد أن أتم رسالته للدكتوراه اشتغل بالتدريس فى الشرق بضع سنوات ثم جاء إلى جامعة كاليفورنيا فى سانتا باربارا حيث استقر منذ بضع سنوات. وأما ن. سكوت مومادای (١٩٣٤-) فهو هندى من كيووا . ولد فى لوتون بأوكلاهوما، غير بعيد عن أنا داركو، وكالة كيووا . وكان أبواه مدرسين فى مدارس هندية كل حياتهما الراشدة ولعدة سنوات اشتغلا فى مدرسة فى قرية من قرى الهنود الحمر فى شمالى نيومكسيكو، وفيها قضى موما داى طفولته اللاحقة. إن أباه مصور وأمه كاتبة قصص للأطفال وبعد أن تخرج موما داى فى جامعة نيومكسيكو اشتغل بالتدريس لمدة عام فى دلس، وهى بلدة صغيرة فى شمالى نيو مكسيكو، وفى الأرض المخصصة لأباتشى جيكاريللا . والتحق بجامعة ستانفورد فى خريف ١٩٥٩ طالب دراسات عليا فى الأدب الإنجليزى، وأتم رسالته للدكتوراه فى ربيع ١٩٦٣ . ومنذ ذلك الحين كان عضوا فى هيئة التدريس بكلية الأدب الإنجليزى بجامعة كاليفورنيا فى سانت باربارا حيث كان زميلا لباوزر. وهو محرر «قصائد فردريك جودارد تاكرمان» (مطبعة جامعة أوكسفورد، نيويورك ١٩٦٥).

ص ٢٩٥- ٢٩٦

(٦) الأسلوب العاطل من الزخرفة يولد من جديد

يلوح لى ج.ف. كننجام (١٩١١-) أكثر الشعراء الذين يكتبون بالإنجليزية اليوم تبريزا على نحو متسق، وواحدا من أفتنهم فى اللغة. ومهما يكن من أمر فإنه لكى أوضح ما أعنيه، سيتعين علىّ أن أبدأ ببضعة تحفظات.

منذ بضع سنوات خلت صنع كننجام شيئا بالغ الطيش : لقد نشر مقالة عن قصائده. تمنيت لو لم يكتبها قط، ولكنها شائقة ومطبوعة وعلى المرء أن يستخدمها .

ص ٢٢٩

ترى ما عسى مصادر أسلوب كننجام أن تكون؟ إن الأسلوب الناضج هو ما نحن خليقون أن ندعوه الأسلوب العاطل من الزخرفة إذا التقينا به فى عصر النهضة. إنه خال من الزخرفة، بلا تفاصيل حسية تقريبا، ومحكم. ولكنه نسخة معقدة بدرجة عالية من الأسلوب العاطل من الزخرفة وهو شديد التعقيد دون فقدان للوضوح. ربما كان يقترب من بن جونسون وقلة من معاصريه المباشرين أكثر مما يقترب من أى شخص آخر. لقد ظل كننجام معجبا ببن جونسون زمنا طويلا وقد درسه بعناية. إن شبه إبجرامات كننجام الثانوية بإبجرامات بن جونسون الثانوية قد يبدو شديد القوة إلى أن يفحص المرء موروث الإبجرامة فى كل أنحاء أوربا أثناء عصر النهضة وفى الأدب اللاتينى الذى سبقه. وعند ذلك يغدو من الواضح أننا لا نعدو أن نكون إزاء رجلين يعملان فى نطاق موروث مشترك وواسع الانتشار. وكما يحدثنا كننجام فإن أسلوبه الناضج يجنح نحو الإبجرامة، وهذا الموروث بأكمله كامن وراءه. أما عن بن جونسون فإن كثيرا من خير قصائده أبعد عن الإبجرامة من بعد كننجام عنها، ولكنه ينمو من موروث إنجليزى شبه إبجرامى ومن موروث لا تينى درسه كننجام هو الآخر.

ص ٣٠٨

ليس أسلوب كننجام بأى معنى من المعانى الأسلوب الشخصى لشخص آخر ولا هو بالأسلوب القديم. لو قُدر لشاعر من عصرنا أن يحاول الأسلوب الزخرفى لسيدنى أو لسبنسر لأخفق حتى لو لم يستخدم لغة قديمة أو مادة قديمة. إن الأسلوب الزخرفى عديم الفاعلية، وقد بدأ يؤول إلى الزوال حتى عندما كان سيدنى وسبنسر يستخدمانه. ومهما يكن من أمر فإن الأسلوب العاطل من الزخرفة، إذا تمكن منه الشاعر، مثلما تمكن منه بن جونسون، خال من التكلف. إنه متحرر من ألوان التطرف الخاصة بالزمان والمكان والرجل. إنه نافع بصورة باقية. وليست مادة كننجام هى مادة بن جونسون أو أى شاعر آخر من عصر النهضة. إن بعض إبجراماته تنتسب إلى الطريقة الباكرة، ولكن قلّ منها ما كان

يمكن أن يكتبه شاعر باكر. إن عمله يعالج مادته الخاصة، مادة ما كانت لتُتصور فى عصر النهضة. وهو يعالج مادته الخاصة بالفاعلية التى يعالج بها بن جونسون مادة بن جونسون. كان خلق بن جونسون خلقا مسيحيا، خلقا أظن أنه ما عاد ممكنا لرجل ذكى. أما موقف كننجام الروحى فأصعب كثيراً، وبهذا المقياس كان إنجازه أصعب كثيرا. وكما أن أساليب سيدنى وسبنسر قد عفا عليها الزمن اليوم، فإن أساليب الضغط العالى الأسطورية الزائفة التى نجدها فى أغلب عمل ييتس وكرين، وأساليب الارتباطية عديمة الهدف التى نجدها فى أغلب عمل باوند وحوارييه، سوف يعفو عليها الزمن غدا. لكن أسلوب كننجام من ناحية، وأسلوب خير ما فى فاليرى من ناحية أخرى، لن يعفو عليهما الزمن. إن أساليبهما ومادتهما راسخة.

(٢)

تعلمت كاثرين دافيس (١٩٢٤-) الكثير من كننجام. إنها قد ابتعدت أحيانا عن الإبجرامة بأكثر مما فعل كننجام فى أى وقت من الأوقات، ولكنها لم تنجح بدرجة ملحوظة فى هذه المجهودات الأطول. وفى خير إبجراماتها نجدها ناجحة مثل كننجام؛ إن خير قصائدها أقل عددا مما نجده عنده، ورقعة عملها الناضج أضيق كثيرا من رقعته. إنها شاعرة أدنى. ولكنها لا تحاكيه بأكثر مما يحاكى هو بن جونسون، فمادتها خاصة بها وكذلك استخدامها للإبجرامة. وسأورد ثلاث إبجرامات من مجموعة من سبع قصائد تحمل عنوان "استبصارات".

***

إن هذه القصائد لا تكاد تتطلب شرحا : فمادتها جادة، وأسلوبها لا يعاب

ص ٢١٠- ٣١١

(٧) نتائج

هذا الكتاب يختم حياتى ناقداً، على الأقل بقدر ما يمكن أن يحدث هذا دون خطة مسبقة ليس من المحتمل أن تتوافر لدى أحد عند الشروع. وسيتمين على هذا الفصل، لسوء الحظ، أن يكون شذريا: سيتعين علىّ أن الخص، وأقدم إضافات وجيزة، وأدلى باقتراحات من أجل الدرس فى المستقبل.

(١)

كان كتابى النقدى الأول «البدائية والانحطاط» (١٩٣٧) يحمل عنوانا فرعيا

هو «دراسة للشعر التجريبى الأمريكى» وهذا ما كانه أساسا. وكان الكتاب يعالج الطرق التى بُنيت بها القصائد فى فترات متنوعة، ولكن مع الإشارة بوجه خاص إلى الشعر الأمريكى فى مطلع القرن العشرين. ولو أنى كنت أكتب هذا الكتاب اليوم فأظن أنى كنت لأكتبه على نحو أكثر فاعلية، وبمصطلح أقل تنميقا. ولكنى بذلت قصارى جهدى وقتها، وأظن أن الكتاب أساسا رجيح. وكان كتابى الثانى هو «لعنة مول: سبع دراسات فى تاريخ الظلامية الأمريكية» (١٩٣٨): وقد اشتمل هذا الكتاب على مقالات عن هوثورن وكوبر وملفل وبووفرى وإمرسن وإملى دكنسن وهنرى جيمز، مقالات حاولت أن تقوّم هؤلاء الكتاب وفى الوقت ذاته أن تتتبع لديهم بعض الأفكار والإجراءات التى أدت إلى صور الانحطاط التى وصفتها فى كتابى الأسبق. كذلك اشتمل هذا الكتاب على مختارات من قصائد جونزفرى على شكل ملحق. والقصائد الواردة فى هذا الملحق، حين تُتناول مع القصائد التى أوردتها فى مقالتى، يجمل أن تكون على شئ من التشويق. ليس فرى شاعرا عظيما ولكنه فى أحسن أحواله شاعر ثانوى رهيف. وهذه خير قصائده، جمعتها من بنية ضخمة من العمل التكرارى نفدت طبعاته منذ زمن طويل. أما كتاب «تشريح اللامعنى» (١٩٤٣) فقد اشتمل على مقالات عن هنرى آدمز، وولاس ستفنز، و ت. س. إليوت، وجون كرو رانسوم. أعيد إصدار هذه الكتب الثلاثة فى مجلد واحد تحت عنوان «دفاع عن العقل (١٩٤٧) بالإضافة إلى مقالة جديدة على سبيل التقديم ومقالة جديدة عن هارت كرين. وقبل نشر هذه المجموعة بزمن قصير كنت قد نشرت «إدوين آرلنجتن روبنسن» بعناية الناشر «اتجاهات جديدة» . وفى ١٩٥٧ نشرت «وظيفة النقد: مشكلات وتدريبات». ويشتمل هذا الكتاب على: مقالة عنوانها «مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب» حيث أقارن بين الأجناس الأدبية المتنوعة وأحاول تقويمها بالإشارة إلى كل منها، منتهيا إلى أن القصيدة القصيرة أكثرها تمدينا، أى أعظمها، ومقالة عنوانها «قراءة الشعر السمعية» هى - إلى جانب المقالة المعنونة «أثر العروض فى المواضعات الشعرية» فى كتابى الأول - على أكبر قدر من الأهمية بالنسبة لكتابى الحالى، ومقالات عن هوبكنز وفروست، ومقالة عنوانها «الأدب الإنجليزى فى القرن السادس عشر». ولئن نظر القارئ فى المقالات التى ذكرتها فسيرى أنى ناقشت فى عملى الأسبق أغلب الشعراء المهمين الذين لم أناقشهم فى الكتاب الحالى. وإذا رجع إلى كشاف كتاب "دفاعا عن العقل" فسيرى أنى أناقش غيرهم بالإضافة إلى ذلك.

ص ٢١٣ - ٢١٤

ثمة اختلافات بين أفكار وردزورث وروبرت فروست، مثلا، ولكن أفكارهما المركزية متطابقة. لقد كتب وردزورث بضع قطع قصيرة جديرة بالذكر فى الوقت الحاضر، ولكنه لم يكتب قصيدة جيدة. وكتب فروست بضع قصائد ثانوية رهيفة: من المحتمل أن تكون قصيدتا «قصارى الأمر» و «برك الربيع» أفضلها. وفى مقالتى عن فروست أناقش هذه القصائد وقليلا غيرها. وعندما كتبت عن هارت كرين منذ حوالى عشرين عاما خلت أوضحت أن الأفكار التى دمرت موهبة كرين كانت نفس الأفكار التى يستطيع المرء أن يجدها عند وتمان، ولكنها تلوح أقل تدميرا عند وتمان، أو تلوح كذلك لكثير من القراء، لأن وتمان يفتقر كليةً إلى الموهبة الأدبية بحيث إن تأثير أفكاره لايبدو واضحا قط. وملكة كرين اللغوية كثيرا ما تزودنا بتفاصيل حية، لا نجدها قط لدى وتمان، ثم يضطر المرء إلى أن يركز على ما تصنعه التفاصيل أو تخفق فى أن تصنعه.

ص ٣١٥

هذه عيوبه [باوند] : لا يكاد يكون ثمة مادة، والقليل الذى يمكن حل خيوطه منها أحمق، وما من بناء إلا أن يكون التهويم الإيقاعى بناء، وأساليبه المميزة مسرفة لا تتقطع. وقد كان المرء ليدعو أسلوبه متزيدا فى اللفظ لولا أن التزيد فى اللفظ - بحكم تعريفه - هو استخدام الكلمات على نحو مجاوز للمناسبة، ولا يلوح أن ثمة مناسبة. إن باوند رجل تحركه بعمق موسيقى صوته الخاص. ومع ذلك فإن التفاصيل ومحاط النغم فى بعض من «الأناشيد» الباكرة بالغة الحلاوة، وأظن أنها سوف تبقى عندما يكون الشعراء الذين ناقشتهم فى الفصل الثالث قد نُسيوا منذ زمن طويل. ومهما يكن من أمر فإنه بحكم طبيعة الحالة ذاتها سوف يختفى أغلب عمل باوند. إن مجرد حجمه هائل، وكل كتابته _ عدا القليل _ بليد على نحو لا يُحتمل، وثمة شئ مشج فى شعار باوند «جددوا». إن قلة من «الأناشيد» (السبعة الأولى، ربما) وقلة من مدوناته الهجائية الساخرة الباكرة (قصائد Pompes Ferndbres II, The Faun بوجه خاص) وخير ترجماته (إذا كان هذا هو الاسم الصحيح لها) جديرة أن تعيش زمنا طويلا . ولكن شعره ليس شعرا عظيما؛ إنه متفوق على سونبرن. وكما أن كرين يجعلنا أحدّ وعيا بعيوب وتمان فإن باوند يجعلنا أحدّ وعيا بعيوب أسلافه. ولدى كلا الشاعرين ثمة شئ جدير بالاعجاب، وهذا يرهف من إحساسنا بعيوبهما.

كان وليم كارلوس وليمز (١٨٨٣-١٩٦٣)، فى نظرته إلى الحياة وإلى الشعر، رومانتيكيا لا يهادن. ومما يبعث على الدهشة، فى ضوء هذه الحقيقة، أنه كان يلوح زوجا وأبا وطبيبا متفانيا، فاضلا بصورة بارزة وعمليا فى قيامه بهذه الأدوار. وكثيرا ما كان يُصدم - على نحو ساذج - بسلوك بعض من معارفه البوهيميين الذين يعتنقون نفس أفكاره ولكنهم يتصرفون على أساسها. وكان مملا تماما على الورق إلا فى مناسبات قليلة. كان يؤمن بالاستسلام للوجدان والغريزة بوصف ذلك السبيل الوحيد إلى الحكمة وإلى الفن: وقصيدة "الأشجار" واحدة من تقريراته الكثيرة الصريحة لهذه الفكرة. وكان يعتقد أن الفن نتاج خلق «من الطبقة الأولى بصورة آلية» (مجلة «بلوز» مايو ١٩٢٩). هذه نسخة من عقيدة روسو عن «الروح الجميلة» التى يناقشها إرفنج بابت بالتفصيل فى كتابه «روسو والرومانتيكية» وتحاكيها جين أوستن محاكاة ساخرة فى عملها القصصى الأول «الحب والصداقة».

ص ٣١٧-٣١٨.

ولكن من الحمق أن ينظر المرء إلى وليمز على أنه شاعر عظيم : فبنية عمله لا تُقرأ. بل إنه ليس شاعرا معاديا للعقل بأى معنى مفهوم لهذه الكلمة، لأنه لم يكن يعرف ما العقل. لقد كان رجلا أحمق جاهلا، ولكنه فى بعض اللحظات صاحب أسلوب رهيف. وميريان مور (١٨٨٧-) تستخدم، على وجه الدقة، نفس المنهج العام فى بناء القصائد الذى يستخدمه باوند فى «الأناشيد» أو وليمز فى جهوده الأطول ؛ بمعنى أنه لا يوجد ، أساسا، خيط حاكم، والحركة من تفصيل إلى تفصيل ارتباطية بصورة خالصة. من الحق إنه يكاد يوجد دائما مغزى خلقى وجيز ملحق بنهاية القصيدة وأحيانا ببدايتها، ولكنه يكاد يكون دائما هين الشأن وليس متصلا بها على نحو جدى. وقصائدها، مثل «الأناشيد»، تستمد ما قد يكون لها من قيمة من التفاصيل . والتفاصيل عندها، بخلاف التفاصيل فى «الأناشيد»، تكاد تكون دائما واقعية (أحيانا على نحو مبالغ فيه).

ص ٣١٩-٣٢٠

ومينا لوى (حوالى ١٨٨٣ -) تتقدم بنفس الطريقة الارتباطية فى كثير من قصائدها، ولكننا فى خيرها ـ قصيدتى Der Blinde Junge و «دفاع العبقرية». نجد معالجة منظمة لموضوعات جادة. إن عادتها فى التتبيع المستمر والإيقاع الشذرى أساليب مميزة متعبة. ولم تكتب قط قصيدة فى مثل نجاح خير ما كتب

وليمز، ولكنها قد حاولت أكثر منه فى القصيدتين اللتين ذكرتهما لتوى وهى ناجحة فيهما بدرجة ملحوظة. إنها أكثر الشعراء الذين كنت أناقشهم لتوى جدية. كان لها عقل جيد على نحو غير عادى ولكنه ظل بلا تعليم، واستنفد مواده فى فترة مبكرة. على الأقل كانت تعرف متى تتوقف.

وت. س. إليوت (١٨٨٨. ١٩٦٥) قد ناقشته بالتفصيل فى مقالة أسبق. وأود فقط أن أضيف ملاحظات قليلة لكى أربطه بالمجموعة الراهنة من الشعراء. باستثناء القصائد المكتوبة على شكل رباعيات فى ديوانه الثانى، كان منهجه ارتباطيا فى أغلب الأحيان وأقرب إلى أن يكون ارتباطيا فضفاضا. يلوح أن باوند كان المؤثر الرئيس فيه، ولكن ثمة اختلافات هامة بينهما. إن كلا الشاعرين يستعير قهريا من الشعراء الأسبق. يلوح أن باوند يستعير تلك القطع لمجرد أنه يميل إليها ولا يستطيع أن ينحيها عن رأسه. أما عند إليوت فهى عادة تستخدم على سبيل التورية الساخرة، ولكن دائما تقريبا، على قدر ما يمكن للمرء أن يحكم، بسبب نوع من الصلة الخيطية بموضوعه ـ ومهما يكن من أمر فإن الصلة تجنح إلى أن تكون بعيدة، وشارحوه يقومون بقراءات مسلية جدا لها، وأخص بالذكر منهم مستر بروكس. ونسيج التفاصيل عند باوند شعرى جدا، مغطى بزيت شديد الكثافة. أما إليوت فيلوح أنه يبحث عن النثرى، العادى.

وكل ما قلته عن إليوت حتى الآن يلوح أنه فى صالحه بالمقارنة بباوند، ومع ذلك فهو أدنى من باوند. إن أذن باوند أفضل كثيرا . ورباعيات إليوت تتحرك بثقل، وحتى دن يستطيع أن يتحكم فى البيت الرباعى التفعيلة ببراعة أكبر. وشعر إليوت الحر يعادل ذلك رتابة. ورتابة الحركة، حين تتحد بالتفاصيل الصحفية، تولد تأثيرا يلوح أنه عميق، أو هو ربما كان لا يعدو أن يكون منذرا بالشؤم. فلينظر القارئ فى فاتحة القسم الأول من قصيدة «بيرنت نورتون». لن أورد منها. إن الأبيات العشرة الأولى تعالج، على نحو أقرب إلى الاتسام بوهم العظمة، ما قد يكون من العدل أن نصفه بأنه عمق بسيط العقلية، ثم نأتى إلى الكلشيهات الصغيرة المحزنة عن حديقة الورد وأوراق الورد ولا ينفتح الباب قط. هذا هو المنهج. أما نغمة الصوت فمنخفضة، والإيقاعات بليدة تلوح قريبة من النثر، ولكنها ليست إيقاعات النثر الجيد. واللغة هى لغة الكليشيه الصحفى الحصيف والعاطفة المسرفة. ولكنها هادئة، ويلوح أنها تقرير مضمر، فلابد أنها عميقة. وأحيانا يستحق الخيط معالجة جادة، ولكن المعالجة ليست فى أى موضع جادة،

إنها معالجة كسول متشعبة. والأسلوب، فى أسوأ أحواله، ينحط إلى مجرد تقرير صحفى لتفاصيل عارضة، تفاصيل محزنة. إن المنهج هو منهج داير أو كولنز فى القرن الثامن عشر: فثمة شئ نمطى يُذكر - كومة قوطية عند كولنز، أو كومة من النفايات عند إليوت. ويُفترض فينا أن نشعر برد الفعل أو الارتباط النمطى، أى الصحيح، وأن نستشعره بطريقة آلية وبقوة عظيمة. وكثير منا يفعل ذلك، وستغضبهم هذه الملاحظات، ولكن هذا النوع من الكتابة لا يتمتع بحياة خاصة به وفى النهاية يغدو مملا جدا. إن إليوت أقل الشعراء الذين دعوتهم فى هذا الكتاب بالمتطرفين تشويقا، الذين دعوتهم فى كتابى الأول الانحلاليين. لقد ألهم أجيالا من المحاكين لأن من السهل محاكاته. وآلن تيت (١٨٨٩-) شاعر وعد بالكثير طوال حياته ولكنه لم ينتجه قط. إنه شاعر دزينة أو خمس عشرة قطعة قصيرة رهيفة، بعضها فائق ولكن ليس له قصيدة ناجحة. إن قصيدة "الصليب" أقوى قصائده تأثيرا وهى مميزة له.

ص ٣٢٠- ٣٢١- ٣٢٢

(٤)

إن إدوين آرلنجتين روبنسن (١٨٦٩-١٩٣٥) هو الشاعر العظيم الوحيد، حسب حساباتى، الذى لم أكتب عنه شيئا بعد فى هذا المجلد. لقد نشرت كتابا عنه، كما قلت، ولكنى أود أن أقول القليل هنا. إن خير قصائده القصار هى: اليهودى التائه - حوريات بحر مخضرمات - الحب الطاغية «مع» لوك هافرجال «قصيدة رابعة. ثمة قصائد رهيفة أخرى له، أوردت قائمة بها فى كتابى ووصفت أغلبها، ولكن هذه خير قصائده. إن روبنسن يستخدم من التفاصيل الحسية أقل مما يفعله أغلب الشعراء المحدثين، وأحيانا لا يستخدم شيئا منها. وأسلوبه، على نحو من الأنحاء، يجنح نحو الأسلوب العاطل من الزخرفة، ولكن هناك اختلافات.

ص ٣٢٧

(٥)

أود أن أقول القليل جدا عن شاعرتين ثانويتين ذواتى امتياز عظيم ، كلتاهما امرأة وكل منهما شديدة الاختلاف عن الأخرى : أديلايد كرابسى (١٨٧٨. ١٩١٤) وجانيت لويس (١٨٨٩ -).

ماتت أديلابد كرابسى بمرض السل، ويلوح أن كثيرا من قصائدها قد كُتب والموت الوشيك ماثل فى ذهنها. بدأت صحتها تضعف فى ١٩٠٨، وغدا مرضها حادا فى ١٩١٣. وفى مطلع هذا القرن [العشرين] كان السل خبرة بالغة الاختلاف عن تلك التى عرفها من عانوا منه حديثا، إذ لم تكن العقاقير المستخدمة الآن فى علاج المرض قد اكتشفت بعد. لست أعرف شيئا عن تاريخ الآنسة كرابسى الطبى، ولكنى أعرف الكثير عن تاريخى، منذ أقل من عقد بعدها. كثيرا ما كان يُسمح للمريض، بل كان يُشجع على أن يمارس الرياضة البدنية. وكان العلاج الوحيد المعروف _ ولم يكن معروفا إلا لقلة من الأطباء _ هو الراحة المطلقة وفى كثير من الأحيان الراحة بلا حراك. كان المرضُ يملأ البدن بتعب هو من الثقل إلى الحد الذى يغدو معه ألما حادا، يتخلل ويُسمم. لابد أن الآنسة كرابسى قد عرفت هذا التعب، وقد كُتب القسم الأكبر من خير عملها أثناء سنوات المرض المتزايد. كانت متأثرة تأثرا ثقيلا بشعر التسعينيات [من القرن التاسع عشر] ولكنها تعلمت المهارة لا الأساليب المميزة. وكانت معجبة بلاندور وقد وجهت إليه رباعية، ولكن معجمها اللفظى الخاص أشد نفاذا من معجمه وليس مقولبا. ويلوح أنها كانت تعرف شيئا من الشعر اليابانى - من المحتمل من طريق الفرنسية - قبل أن يروّج له باوند فى هذا البلد. وكانت سيدة عزباء، رقيقة الحساسية.

ص ٣٢٨ . ٣٢٩

كرست جانيت لويس أغلب عملها للقصة وأظن - إذا اغُتفر لى أن أقول ذلك - أنها فيها واحدة من العدد الصغير نسبيا من المحترفين المبرزين فى زماننا. وبالمقارنة ، كانت شاعرة بصورة عارضة. إن ديوانها المسمى «قصائد ١٩٢٤-١٩٤٤» لا يشتمل إلا على ثمان وأربعين قصيدة، من بينها ست أو سبع قصائد جديرة بالإهمال. وخيوطها فى أغلب الأحوال بيتية، ولكن الخيط البيتى يمكن أن يكون فى مثل جودة أى خيط آخر. إنها صاحبة أسلوب ذات موهبة فطرية مرموقة، تمتلك معرفة غير عادية بمقطوعات وإيقاعات الأغانى والمواويل. وأذنها رهيفة فى إدراك الحركة الشعرية بما لا يقل عن أى شئ موجود فى اللغة الإنجليزية. إن نقطة ضعفها هى العاطفة البيتية التى تقطع أحيانا كل الشوط نحو العاطفية المسرفة. وهى لا تتبدى فى موضوعاتها وإنما فى معجمها اللفظى وبشكل شذرى فحسب. وهى تقضى على قصائد قليلة لها، أو من المحتمل الا

تقضى على أى منها. وكتابها ككل أكثر تبريزا من أغلب الكتب بكثير، ولكن تلك الصفة تضعف كثيرا من قصائدها وكثيرا ما تضعف أكثرها طموحا.

ص ٣٣١

(٦)

ثمة شعراء ثانويون كثيرون فى القرن العشرين يجب أن يُذكروا الآن ويدرسهم فيما بعد مؤرخ القرن عندما يصل. ولا أستطيع أن أدعى أنى قد عثرت عليهم جميعا، ولكن تتجه شكوكى إلى أنى قد عثرت على أغلبهم. وسأقدم نبذة وجيزة بقدر الإمكان عن أولئك الذين يبدون لى أكثرهم تشويقا لسبب أو لآخر.

ص ٣٣٣

إن جون كرو رانسوم (١٨٨٨.) معروف فى المحل الأول بوصفه ناقدا. وقد ناقشته بالتفصيل فى مكان آخر. وخير قصائده هى: أجراس لابنة جون هوايتسايد، جثة، و(ربما) Piazza piece. وتشير مقالتى عن نقده إلى مصادر ضعف قصائده. وقد قال لى أجنبى من معارفى ذات مرة إن قصائده ونثره على السواء أكثر امتلاء مما ينبغى بالتورية الساخرة الجنوبية المسرفة فى العاطفية التى كانت تسم قصص جيمز برانش كابل وإلن جلاسجو. وأعتقد أن هذا حق. إن رانسوم قد عفا عليه الزمن: من حيث الأسلوب ومن حيث الأفكار. ولكن القصائد المذكورة أعلاه ذات سحر حقيقى.

ص ٣٣٤

إن ر.ب. بلاكمر (١٩٠٤. ١٩٦٥) ، مثل رانسوم، قد عُرف فى المحل الأول بوصفه ناقدا. كان شعر بلاكمر حساسا ولكنه فضفاض، وكان ذا موهبة ضئيلة فى البناء أو فى دقة الفكر. وخير قصائده، بقدر ما أعرف عمله ، هى: متفرقات الجزيرة البحرية ٢ و ٦، والسوناتة الرهيفة المعنونة Phasellus Ille. ولكن هذه قصائد غير عادية. إن بلاكمر خير الشعراء الذين ناقشتهم فى هذا القسم من هذا الفصل.

ص ٣٣٥

ثمة بضعة شعراء آخرين أود أن أناقشهم، ومن المحقق أن أغلبهم ثانوى. ولما كان اختلاطى بهم فى هذا الوقت أو ذاك وثيقا إن قليلا أو كثيرا، فإنى أود أن

أعالجهم معا. وفى البداية سأذكر بضعة شعراء كانوا أعضاء فى «نادى الشعر» بجامعة شيكاغو.

ص ٣٣٥- ٣٣٦

(٨)

وثانيا، سأذكر بضعة شعراء كانوا زملائى أو طلبتى بجامعة ستانفورد منذ ١٩٢٧. لقد سبق لى أن ناقشت خمسة منهم: إدجار باورز، ن. سكوت موماداى، ج. ف. كننجام، كاثرين دافيس، وزوجتى جانيت لويس. وثمة شعراء آخرون ينبغى ذكرهم، أغلبهم ثانوى ولكن بعضهم بالغ الرهافة بّرز فى مجالات أخرى. وهؤلاء الناس الذين لا يشكلون جماعة، وإنما سلسلة، أو سلسلة من الجماعات، أوقع أثرا فى النفس من المجموعة التى اجتمعت بجامعة شيكاغو سنوات قليلة.

ص ٣٣٨

إن ذلك الجانب من عمله [تشارلز جالانز] الذى يضايقنى أكثر من غيره هو عادته المتمثلة فى استعارة عبارات وقطع كاملة وموضوعات من عمل أناس آخرين. إن هذا الأمر قد صُنع من قبل : لقد كان شائعا بين الشعراء الكلاسيين، ودخل قسم كبير منه فى عصر النهضة فى كل أنحاء أوربا، وزكاه بن جونسون. وقصيدة «لسيداس» فى الحقيقة فسيفساء من قطع مستعارة. وثمة قطع كثيرة مستعارة فى «الفردوس المفقود». وفى عصرنا يلوح أن باوند قد استعار كل قطعة وسعه أن يتذكرها، ويلوح أنه غير قادر على التمييز بين ما وقع له شخصيا وما وقع فى أزمنة تاريخية أو أسطورية وما قرأه فى شعرائه وسياسييه المفضلين، وإليوت يستعير على نحو لا يقل عن ذلك ثقلا، ولكن بمزيد من النية المقصودة

ص ٣٤٢- ٣٤٣

نشرتوم جن (١٩٢٩ -) أكثر من أغلب هؤلاء الناس، وهو أشهر من أغلبهم. إنه حاليا أستاذ مساعد للأدب الإنجليزى بجامعة كاليفورنيا فى بركلى. وقد جاء إلى ستانفورد من إنجلترا فى ١٩٥٤ وعاش فى كاليفورنيا منذ ذلك الحين، باستثناء فترة قصيرة من الإقامة فى تكساس. إن ديوانه الأول جدير بالإهمال وخير عمله يوجد فى ديوانيه الثانى والثالث. وعدد قصائده الشائقة أكبر من أن تُورد قائمة به هنا، ولن أذكر إلا قلة منها : فصل خريفى فى رواية، الردهة Vox

Humana، فى سانتا ماريا دل بوبولو، محو العدم، من أعلى معسكر. ومن المحتمل أن تكون خير هذه القصائد هى «فى سانتا ماريا دل بوبولو» وسأوردها كاملة.

ص ٣٤٢ ـ ٣٤٤

وبعض طلبتى السابقين يستمدون شعرهم منى، وإن تكن قلة ممن ذكرتهم هنا تفعل ذلك، وما يستمدونه بالغ الضآلة. والبعض يستمد شعره أحيانا من غيرى. ولكن لأغلب الشعراء سابقيهم. وهؤلاء الشعراء يشبهون كل شعراء آخرين فى هذا الصدد: إنه ينبغى الحكم عليهم بخير قصائدهم. لقد كان من الممارسات الشائعة لسنوات بين النقاد العارضين أن يهزأوا بطلبتى بين قوسين. كانت تلك طريقة سهلة للهزؤ بى. والسخرية أيسر الأسلحة استعمالا، فهى لا تكلف مستخدمها جهدا ولا فهما ويبدو لى أنها ترفع من مقام صاحبها فى نظر ذاته. ولكننى أظن أنه قد آن الأوان لكى يواجه قارئى المخلص وقائع معينة مهما كانت هذه الخبرة مؤلمة : وهى ، على وجه التحديد، أنى أعرف الكثير عن فن الشعر نظريا وتاريخيا وعمليا، وأن كثيرا من الأشخاص الموهوبين قد جاءوا إلى ستانفورد ليعملوا معى، وأنى كنت مدرسا ممتازا، وإن ستة أو سبعة من بين طلبتى السابقين يعدون بين خير الشعراء فى هذا القرن [العشرين] وأن بعض هؤلاء وقلة غيرهم دارسون مبرزون.

ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦

(٩)

فى مناقشتى لبردجز كتبت عن نظريته فى النظم المقطعى الذى ليس فى الحقيقة نظما وكيف أنه أدى إلى النظم البطئ غير المنتظم النبرى، إن قليلا أو كثيرا، فى قصيدة «عهد الجمال»، نظم على الرغم من معجمه اللفظى العتيق بعض الشئ وهجائه غير المألوف، يولد تأثيرا أقرب إلى تأثير النثر البالغ الجودة مما يجده المرء فى أغلب الشعر، وأحيانا ينتج نتائج جديرة بالإعجاب. وقد تبينت ابنة بردجز، السيدة إليزابيث داريوش، الغلط فى نظرية أبيها عن الترخيم لأجل العين فقط وجرّبت بضع سنوات نظما مقطعيا حقا وصدقا. إن السيدة داريوش شاعرة ثانوية جدا، ولكنها فى خير أحوالها شاعرة رهيفة. إنها شاعرة «أدبية» جزءا كبيرا من الوقت بمثل ما أن لاندور شاعر «أدبى». وهى فى خير أحوالها أفضل من لاندور. إن براعتها التقنية فى نطاق قصائد قصار لامعة أحيانا. وقد

هزأ بى لأنى أثنيت عليها أناس متنوعون لم يقرءوها قط، من بينهم مستر توم جن الذى لم يتعلم قط كيف يتهجى اسمها. إنها بالجودة التى ادعيتها لها، لا أكثر، ولكنها أفضل من أى شاعر آخر أنتجته إنجلترا فى الفترة ما بين تـ.ستـرج مور وتوم جن. لم تهبنا إنجلترا شعرا مرموقا فى مائتى وخمسين الأعوام الماضية : فلنواجه هذه الحقيقة ونعتز بالموجود منه.

ص ٣٤٧

وفى خريف ١٩٥٤ جاء توم جن من إنجلترا والتحق بفصلى. انتقل هول إلى هارفرد لكى يغدو زميلا أصغر. كان قد سبق لهول وجن أن تعارفا فى إنجلترا. قضى جن فى ستانفورد حوالى أربع سنوات، باستثناء عام من التدريس فى تكساس. وبينما كان فى ستانفورد كتب أول قصيدة له بالنظم المقطعى Vox Humana فى أبيات يتكون كل منها من سبعة مقاطع، مع قواف ناقصة فى إطار نموذج منتظم. وهذه القصيدة هى الأخيرة فى ديوان جن الثانى. أما القسم الثانى من ديوانه الثالث فمؤلف كله من مقطعيات، وديوانه الأخير مؤلف بأكمله من مقطعيات. وبالرغم من قوافى جن، لا أستطيع أن أرصد فيه نموذجا أتعرف فيه على نموذج النظم : فقصائده تتحرك مثل نثر ميت.

ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠

(١٠)

قيل لنا إن قرننا [العشرين] هذا قرن مترجمين عظماء. أما إلى أى حد كان ذلك حقا فهو سؤال (مطروح)، ولكن قد كان ثمة بعض ترجمات رائعة. إنها متناثرة، لا توجد بها قائمة، لم توصف ولم تُجمع. يجمل بها أن تُدرس، وكل ما يسعنى هو أن أقدم إشارة وجيزة إلى ما ينبغى عمله.

ثمة نوعان من الترجمة لهما قيمة: (١) النوع الذى يقدم لنا قصيدة رائعة باللغة الإنجليزية، حتى رغم أنه قد لا يقدم صورة جيدة للأصل (٢) الترجمة غير الأدبية الدقيقة بمعنى أساسى ومعجمى وقد تعين القارئ ذا المعرفة المحدودة باللغة قيد البحث على قراءة الأصل. أو هى ، إذا أضيف إليها وصف ذكى ودارس، قد تعين القارئ على تكوين فكرة عامة عن طبيعة الأدب الأصلى. إن

النوعين متميزان ولا ينبغى الخلط بينهما، وكلاهما قيم. ومع ذلك قد يجد المرء أحيانا قصيدة يلوح أنها تنتمى إلى كلا الفتئين، وقد حاول أناس كثيرون أن يعطونا قصائد يُفترض أنها من إحدى الفئتين أو من كليهما، بالغة الرداءة. إن الناقد الأدبى - وأنا أعنى الناقد الأدبى المقتدر - هو الوحيد الذى يستطيع أن يقوّم قصائد الفئة الأولى. والدارس المتخصص هو الوحيد الذى يستطيع أن يقوّم ترجمات الفئة الثانية. بديهى أن الناقد قد يكون، والحق إنه ينبغى أن يكون، دارسا قديرا للغتين أو ثلاث غير لغته الأصلية. ومهما يكن من أمر فإن مجرد الدارس يجب أن يحرص على أن يلزم حدوده، لا يجمل به أن يقول إن باوند شاعر ردئ لأنه أساء فهم عبارات معينة من قصيدة «المسافر البحرى» أو بروبرتيوس. والدارسون يجدون التزام حدودهم أمرا بالغ المشقة. ومهما يكن من أمر فإن بوسع الدارس أن يزودنا بمعلومات نافعة عن قصائد الفئة الأولى.

ورغم أن باوند ليس أول مترجم حديث مبّرز فإنه الرجل الذى منح الحركة الحديثة فى مجال الترجمة أول قوة دافعة كبرى لها، ويجمل بأى دراسة أن تبدأ به. إن النسخة التى يقدمها من قصيدة «المسافر البحرى» وقصيدته «آية توقير لسكستوس بروبرتيوس»، خاصة الجزء السادس من هذه المجموعة، خير عمله. ولكن قصائد «كاثاى» وبعض ترجماته عن البروفنسالية، خاصة القصيدة الباكرة Albe Innominate بالغة الرهافة.

ص ٢٥٢- ٢٥٣

وثمة دارس محترف عظيم ظهر أثناء هذا كله: الإنجليزى آرثر ويلى. يقال إن معرفته باللغتين الصينية واليابانية لا تعاب، ويقال إن ترجماته دقيقة، رغم أننا إذا تدبرنا ما قاله دارسون لاحقون عن الشعر اليابانى، وعن ازدواج معانيه مثلا، فمن المحتمل أن تكون الترجمة الدقيقة لكثير من القصائد أمرا محالا، إن أسلوب قصائده المترجمة عن الصينية مؤسس على أسلوب باوند، ولكنه أقل تبريزا . وقد زودنا ويلى بترجمات ممتازة لمسرح النوه وإن تكن ـ مرة أخرى ـ أقل تبريزا من ترجمات باوند. ومهما يكن من أمر فإن ويلى يفوق كل منافسيه فى ترجماته عن الأوتا اليابانية (وهى قصائد قصيرة، أطول من الهوكو).

ص ٣٥٤

لم أر قط ترجمة لسافو أو لبندار تجعل أيا من هذين الشاعرين شائقا، رغم أنى ـ بوصفى قارئا لمجلة «أريون» ـ قد رأيت، علم الله، ترجمات كثيرة لكليهما، ولا أدرى إن كانت المشكلة تكمن فى القصائد أم فى المترجمين، ولكن شكى يتجه بقوة إلى أن العيب فى القصائد. من المحقق أن اليونانية ليست لغة أصعب من اليابانية أو لغة التشيبيورا، وترجمات هوميروس والشعراء المسرحيين المأسويين تؤثر فى النفس.

ص ٣٥٧

(١١)

إن الفترتين العظيمتين فى شعر لغتنا هما الفترة الممتدة من ويات إلى دريدن بما فى ذلك هذين الشاعرين، والفترة الممتدة من جونز فرى إلى الوقت الحاضر. ولا يلوح أن هذه الفترة الثانية قد انتهت. وفى الفترة الثانية لا يوجد إلا شعراء قلائل من الجزر البريطانية لهم أية أهمية : هاردى، بردجز، ت. سترج مور بخاصة. وكذلك بطرق متنوعة، هوبكنز وييتس وإليزابيث داريوش وتوم جن. أما البقية فأمريكيون، وكثيرمن الأمريكيين بالغ العظمة. وثمة بين الأمريكيين بعض شعراء ثانويين فى مثل تبريز شعراء عصر النهضة.

ص ٣٥٨

لم يكن لدى لا الوقت ولا الميل فى هذا الكتاب أو قبله لكى أكتب بالتفصيل عن الشعراء الذين كان لهم مؤقتا، من عقد إلى عقد، صيت كبير، وبعضهم ربما كان ما زال يحتفظ بهذا الصيت: جون ميسفيلد، ألفرد نويز، إدجار لى ماسترز، كارل ساندبرج، فاشل لندزى، إيمى لويل، إلينور ويلى، إدنا سانت فنسنت ميلاى، إ. إ. كمنجز، أرشيبولد ماكليش، ديلان توماس، و. هـ. أودن، روبرت لويل، رتشارد ولبر. وأنا أذكر أسماءهم حتى لا يظن القارئ أنى لا أعرف عملهم. والدارس المثقف الذى يرغب فى أن يكرس تاريخا لهؤلاء الشعراء له بركتى.

لم أتمكن من كتابة نبذة مُرضية عن الشعر الثانوى لهذا القرن، ولا عن المترجمين. إنى رجل عجوز، قرب نهاية قوتى، ولابد لى من أن أختم هذا الكتاب. إن قسما كبيرا من هذا الفصل قد تعين أن يجئ سطحيا. وكثير من خير الشعراء

الذين يكتبون الآن أصغر سنا منى بكثير، والتقويم النهائى لعملهم سيتعين القيام به فى تاريخ لاحق، على أيدى رجال بعدى.

ص ٣٥٩

وأحيانا فلنحذر من القول بأن خير شعراء عصرنا يعالجون الموضوعات التى هى على أكبر قدر من الأهمية لعصرنا. إن هذا خليق أن يكون طيشا حين يقال عن شعراء أية فترة، ولكنه طيش إلى غير حد عند الحديث عن شعراء فترتنا. هذه المغالطة تعنى من الناحية الفعلية أننا سنمدح الشعراء الذين يكتبون عن تلك الموضوعات التى تلوح لنا على أكبر قدر من الأهمية،فى غمرة جهلنا وغبائنا : الأنجليكانية، الوثمانية، النزعة الزراعية، الروزيكروشية، الشيوعية، أو غير ذلك. إنه لمن اليسير أن يحركنا شاعر يكتب بطريقة رديئة عن انفعالاتنا الخاصة،والحق إن هذا اليسر قد ولّد أغلب نقد عصرنا. وبعد خمسمائة عام من الآن فإن الموضوعات التى سيبدو أنها كانت على أكبر قدر من الأهمية لعصرنا ستكون هى الموضوعات التى عالجها شعراء باقون كتبوا على أكثر الأنحاء ذكاء. إن خير الشعراء يملكون خير القرائح، وهم فى النهاية المعيار. وعندما يأتى ذلك الوقت فسيكون قارئى المبرز وشعراؤه الأثيرون وموضوعاته الأثيرة وكل أعضاء مجموعته من النخبة قد استحالوا إلى تراب.

ص ٣٦٠

هوامش الفصول

فى مراجعة لقصائدى نُشرت فى ١٩٥٣يعبر الأستاذ أوستن وارن عن استهجانه إيرادى أسماء القصائد على هذا النحو. ويلوح أنه يجد فى ذلك ما يهين . ولكنى لم أرد الإهانة. إنى أفعل ذلك بانتظام طلبا للوضوح. لا معنى لأن تمدح شاعرا أو تلومه دون أن تقدم الدليل. أضف إلى ذلك أن كثيرا من الأناس الأذكياء - خاصة الشباب - لم يقرءوا كل هذه القصائد، وقد يشعر عدد منهم بالعرفان لهذه القصائد. ولا أعتقد أن الأستاذ وارن قد قرأ القصائد مرات كثيرة بدرجة كافية .

ص ٣٦٢

هذه القصيدة تهويدة لشباب الشاعر وحيوته فى شبابه. والمقطوعة الخامسة موجهة إلى قضيب الشاعر. وأنا أذكر هذه الواقعة لأن كثيرا من دارسى عصر

النهضة المثقفين، من بين معارفى، لم يفهموا المقطوعة. لقد فهمها كويلر ـ كاوتش وحذف المقطوعة من كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى».

ص ٣٦٢

العنوان عبارة ترد فى البيت ٢٣ من الكتاب الرابع من «الإنيادة». وقد قيل لى إن القصيدة تعبر عن عواطف دايدو لا كانتجام ولكن هذا هراء خالص. إن القطعة الواردة فى «الإنيادة» جزء من محاورة دايدو مع أختها آنا حيث تعترف بأنها بدأت تشعر نحو اينياس بما شعرت به يوما نحو زوجها المتوفى سيكيوس: «إنى أستشعر آثار لهب قديم». وتحاول دايدو أن تقمع الحب الجديد عن ولاء للقديم، ولكن آنا تقنعها بأن تهجر المحاولة. وحديث دايدو نوع من الخطب الراسينية المسهبة عن هذا الموضوع. إن كاننجام يستعير بضع عبارات ويعدّلها بما يناسب أغراضه ويكتب قصيدة كاننجامية خالصة لا صلة لها فى الحقيقة بدايدو وليست فرجيلية البتة.

ص ٣٦٩

حدثت أكثر الحالات تشويقا فى ١٩٦٢ حين نشرت «آنكور بوكس» (دابلداى) «شعر عصر النهضة الإنجليزى: مجموعة قصائد قصار من سكلتون إلى بن جونسون» بتحرير جون وليمز. ومن ويات إلى بن جونسون تكاد مختارات الأستاذ وليمز، بنسبة تسعة إلى عشرة، أن تكون عين مختاراتى، كما أوردت قائمة بها فى ١٩٣٩. ومقدمته تتبع مقالتى المنشورة فى ١٩٣٩ متابعة وثيقة جزءا كبيرا من الوقت، وأحيانا حرفيا تقريبا. وقد يلوح هذا أقل جدارة بالذكر لولا الحقيقة الماثلة فى أن مختاراتى من القصائد ومعالجتى للقرن كانا إلى حد كبير جديدين، وثوريين تقريبا. وبناء على طلب منى سأل الناشرون الأستاذ وليمز أن يكتب كلمة إقرار بالدين لى، وقد كتبها وأولجت على شكل صفحة فضفاضة فى مقدمة الكتاب. وهى لا تقرر دينه لى بدقة، ولكنها تؤدى الغرض منها. وفى الفصل الأول من الكتاب الحالى أتابع أيضا مقالتى القديمة بطريقة عامة، وأحيانا أستخدمها حرفيا، وأعيد قائمة القراءة القديمة. وأنا أذكر الأستاذ وليم لأنى لا أريد أن أولد انطباعا بأنى أستعير قسما كبيرا من كتابى منه. ستكون منتخباته نافعة للطلاب الذين يقرءون هذا الكتاب، لأن كثيرا من القصائد التى أشير إليها يصعب الحصول عليها. ولسوء الحظ فإنه كثيرا ما يستخدم نسخا أدنى. فالنسخة التى

يوردها من قصيدة ويات Tagus farewell تكاد تكون غير مفهومة، وهو يستخدم نسخة أدنى من قصيدة «الكذبة» لرالى. وكتاب أوكسفورد لشعر القرن السادس عشر» خليق أن يصوّب بعض هذه الأغلاط. إنه يقدم خير النصوص ولكنه قلما يقدم خير القصائد.

ص ٢٧٠

نشر ترمبى ديوانا واحدا من القصائد بعناية الناشر آلان سوالو : «مرآة برسيوس» ١٩٥٣. وخير قصائده هى : أوديب يخاطب الهاتف الإلهى، وهى قصيدة على بعض الطول بالنظم الحر ظهرت أولا فى مجلة «باريس رفيو» (ربيع، صيف ١٩٥٧) وفيما بعد فى كتاب «شعراء إنجلترا وأمريكا الجدد» بتحرير دونالد هول وروبرت بال ولوى سمبسون، كتب ميرديان ١٩٥٧، وقصيدة «حول إهداء كتابى الأول» التى ظهرت فى كتاب Laurel, Archaic, Rude وهو مجموعة من ست وعشرين قصيدة نشرها فى طبعة خاصة قسم الأدب الإنجليزى بجامعة ستانفورد بمناسبة تقاعدى فى ١٩٦٦. ومن خلال مطبعة جامعة ستانفورد فى ١٩٦٢ نشر «قصائد بن جونسون: دراسة للأسلوب العاطل من الزخرفة». وقد نشر عددا من المقالات عن عصر النهضة فى مجلات علمية

ص ٢٧٣

نال داى، وهو رجل فى مثل سنى تقريبا، درجة الدكتوراه من جامعة ستانفورد فى مطلع الأربعينيات، ولعدة سنوات كان رئيسا لقسم الأدب الإنجليزى بجامعة هاواى. وأعتقد أنه قد تقاعد الآن. كان هذا الكتاب فى الأصل رسالة دكتوراه كتبها تحت إشرافى وهى أول أو واحدة من أوائل الرسائل التى أشرفت عليها. والغرور هو ما يدفعنى إلى أن أذكر هذه الواقعة. وقد كتب داى كتبا أخرى كثيرة.

ص ٢٧٣

مقتطفات من كتاب
مركب نقد أيفور ونترز

تأليف: رتشاردج. سكستون

(الناشر: موتون، لاهاي، باريس ١٩٧٣)

تصدير

لهذه الدراسة غرض واحد هو، على التحديد، تقديم مسح تاريخى شامل لنقد أيفور ونترز. ومثل هذا المسح - الذى لم يقم به أحد من قبل - أمر ملائم لعدة أسباب: فقد كان ونترز بلا جدال فى طليعة النقاد الأمريكيين، وإن سجلا تاريخيا كاملا بكتابته أمر مبرر من أجل الاستكشافات اللازمة فى المستقبل لنظريته وتقنيته. وفى المحل الثانى، كان ونترز منخرطا بعمق فى المجادلات النقدية لعصرنا الحاضر. ومن ثم فإن تقديما كاملا لما كتبه سيعين على توضيح وضع ونترز إزاء الأفكار والحركات والنقاد قيد البحث.

وإن قيمة تقديم قائم فى المحل الأول على الوقائع كالدراسة الحالية ربما كان خير ما يبرزها ملاحظة ونترز الخاصة عن رد الفعل النقدى إزاء أول مجموعة منشورة له «البدائية والانحطاط» (١٩٣٧). فهو يلاحظ فى صدد الاستجابة لذلك الكتاب... (دفاعا عن العقل، ص ١٥٣). ولأن ونترز يعتنق أصولا صلبة

معلنة وهو متفانٍ فى الدفاع عنها أحيانا فقد استثار ردود فعل محرفة إن مديحا أو إدانة. وبعض ردود الفعل هذه يفسرها المدى المحدود لأهداف مذيعيها، وأخرى يفسرها نية جُهر بها فى معارضة موقف ونترز النظرى كلية أو جزئيا..وفى كلا الحالين فإن الدراسات المكتوبة عن ونترز قد جنحت إلى ضيق البؤرة وعلى ذلك فإن عمله كناقد لم يُفهم.

إن مسترهايمان، فى تصديره لكتابه المسمى «الرؤيا المجنحة»، يُعرّف غرض كتابه بأن يقرر أن المسألة المهمة لديه «ليست ما يقوله الناقد وإنما ما يفعله». وربما كان أوضح وأبسط تقرير للهدف الدقيق للدراسة الراهنة هو أنها تهدف، على وجه التحديد، إلى نقل ما **يقوله** أيفورونترز **لا ما يفعله**. وعلى هذا فالدراسة وصفية وإيضاحية أكثر منها تقويمية. إنها مؤلفة من سبعة فصول. فالفصل الأول مقدمة عامة. والفصول ٢-٦ تقديمات مرتبة تاريخية لكتابات ونترز فى الفترات ١٩٢٢-١٩٢٩، ١٩٣٠-١٩٣٩، ١٩٤٠-١٩٤٩، ١٩٥٠-١٩٥٩، ١٩٦٠-١٩٦٨. والفصل السابع "مركب نقد أيفور ونترز" تلخيص لوضع ونترز النقدى، كما تكشف عنه بنية العمل التى وصفتها فى الفصول ٢-٦. وقد ألحقت كشافا بأسماء المؤلفين والموضوعات : وسيكون الغرض من هذه الدراسة قد تحقق إذا صارت أساسا لاستكشافات معمقة فى المستقبل لونترز الذى وصفه أحد كتاب «ملحق التايمز الأدبى" بأنه "أكثر النقاد الأمريكيين قاطبة استقلالا على نحو موحٍ».

ص VIII - VII

فهرس

٦- إعادة التوكيد ١٩٦٠-١٩٦٨.

٧- خاتمة : مركب نقد أيفور ونترز

ببليوجرافيا

كشاف الأسماء

كشاف الموضوعات

ص VIIIİ (٩)

مقدمة

١

أيفور ونترز (١) [(١)ولد [آرثر] أيفور ونترز فى شيكاغو فى ١٧ أكتوبر ١٩٠٠ والتحق بجامعة شيكاغو من ١٩١٧ -١٩١٩. وإذ اضطر إلى تركها بسبب المرض، مضى إلى سانتياجوفى، بولاية نيومكسيكو حيث قضى ثلاث سنوات يستعيد صحته. استأنف دراسته بجامعة كولورادو ومنها نال شهادة الليسانس وشهادة الماجستير وانتخب للذهاب إلىٰ ف بيتا كابا. كان ميدانه الرئيس هو اللغات المتفرعة من اللاتينية. وكان عنوان رسالته للماجستير: «منهج للتناول النقدى لأعمال الأدب يقوم، فى المحل الأول، على دراسة للقصيدة الغنائية فى اللغتين الفرنسية والإنجليزية». ومن ١٩٢٥ إلى ١٩٢٧ اشتغل ونترز بتدريس اللغات المتفرعة من اللاتينية فى جامعة ايداهو . وفى السنة التالية التحق بجامعة ستانفورد طالبا للدراسات العليا فى الأدب الإنجليزى. ونال الدكتوراه فى ١٩٣٥ وكان عنوان رسالته للدكتوراه: "دراسة لرد الفعل بعد ـ الرومانتيكى فى الأشكال الغنائية وبصورة عارضة فى أشكال أخرى" . وعين ونترز معلما للأدب الإنجليزى بجامعة ستانفورد فى ١٩٢٨ وظل بها حتى تقاعده فى ١٩٦٦ أستاذا للأدب الإنجليزى بمدرسة الدراسات الإنسانية والعلوم. وكانت المقررات التى يدرسها هى «كتابة الشعر» «القصيدة الغنائية الإنجليزية» «الشعراء الأمريكيون الرئيسيون من ١٦٣٠ إلى الوقت الحاضر» «حلقة دراسية فى نقد الشعر» «مشكلات فى شعر روبرت بردجز، وتوماس هاردى، وجيرارد مانلى هوبكنز، وو ب ييتس، وت ستيرج مور». وتوفى فى ٢٥ يناير ١٩٦٨(شخصية يؤرخ بها فى النقد الأمريكى . فلأكثر من أربعين عاما كان فى التيار النقدى الرئيس. وفى ١٩٢٢، عندما نُشر أول نقد

بقلمه، كانت المساجلة بين التقليديين والحداثيين قد جرت فى أمريكا حيث اصطف فقهاء اللغة وأصحاب المذهب الإنسانى التقليديون فى ناحية، وأولئك الملتزمون بنقد يدور حول ذاته، جمالى، حداثى فى ناحية أخرى. وكان بابت، وهو تقليدى ومن أصحاب المذهب الإنسانى فى آن واحد، معنيا بعمق بوظيفة النقد للفن الحديث. وكان إليوت، المؤمن بأن الفن يدور حول ذاته، الجمالى، والتجريبى من حيث المنزع، تقليديا فى اهتمامه بالترتيب الآنى للفن، ووظيفة النقد الإنسانية النزعة. وفى السنوات التى تلت مباشرة مطلع العشرينيات وخلال العقود التى تخللت ذلك حتى الوقت الحاضر، وجدنا ازدهارا مستمرا للنقد - النفسى والتاريخى والأيديولوجى والاجتماعى والنصى - ينتج عصرا غدا النقد فيه "الفعل الممثل أو النموذج الأصلى لما هو ذهنى» (٢) هـ.ج. ملر، العلم والنقد، نيوهيفن ١٩٤٣، ص ٥).

نمت نظرية ونترز النقدية إلى حد كبير أثناء السنوات ١٩٢٠- ١٩٢٩. ففى هذا العقد كوّن، بشكل أولىّ، الأصول والتقنيات التى تسم حياته النقدية التالية. كانت المصادر الأولية لنظرية ونترز، كما قرر هو ذاته، إرفنج بابت وإزرا باوند. وكان كل من هذين الرجلين ذا ملكات عظيمة _ فبابت يمتلك وعيا بالتفاعل الإنسانى المذهب _ الجمالى فى النقد، وباوند يملك قدرة لغوية يمكنها أن توقف شباب جيل ونترز على "قصائد وقطع رهيفة حقا وصدقا". ولكن بابت كان يفتقر إلى الحساسية النقدية لكى يتفهم الطاقات البنائية والدلالية للشعر، على حين كان باوند يفتقر إلى القدرة على أن يفكر فى أفكار الشعر ويتعامل معها[(٣) أيفور ونترز، وظيفة النقد، دنفر ١٩٥٧، ص ١٢). وما لبث جهد ونترز من أجل تحقيق الإمكانات التى أوحت بها نظريات بابت وباوند النقدية غير الكاملة أن أدى به فى نهاية المطاف إلى موقف نقدى خاص به.

كانت أول محاولة مؤكدة لونترز كى يصوغ نظرية أدبية هى مقالته المسماة «ملاحظات حول آليات الصورة الشعرية» التى نشرت فى١٩٢٤. وهذه المقالة المؤلفة من عشرين صفحة، والمتصلة بوضوح بمنهج باوند، تدرس بناء القصيدة من حيث علاقتها بالملاحظة والإدراك الحسى والصور والكلمات. والتوكيد فى هذا المقال يكاد يكون تقنيا بصورة كاملة، باستثناء الفكرة غير المنماة نسبيا ومؤداها أن «التوالى الذهنى» أساس للشعر الجديد لأنه أساس لـ «الاندماج الكامل للمدركات الحسية»(٤) «ملاحظات حول آليات الصورة الشعرية»، مجلة

سشان، ٨، ١٩٢٤). وعلى حين أن هذا النوع من التحليل البنائى الرهيف والنافذ، والمشتق من باوند، قد روّج له فى منتصف العشرينيات نقدات إليوت والعمل النظرى الأكثر اكتمالا وترتيبا لـ أ. أ. رتشاردز، فإن ونترز هجره زمنا "لأنه لم يلح مثمرا بصورة خاصة"(٥) [(٥) البدائية والانحطاط، نيويورك ١٩٣٧، ص ١ ×(١١)] والسبب الأساس لفقدانه الاهتمام مؤقتا بالتحليل البنائى هو أن التحليل البنائى يجنح إلى قصر التذوق الشعرى على المستوى البلاغى. ومن ثم فقد أخفق فى أن يفسر أو يبرر، بما يرضى ونترز، جدية فن الشعر وأهميته. ولم يعد إلى التحليل البنائى إلا بعد أن أدى به الدرس النقدى المعمق إلى اكتشاف «مفتاح الدلالة الأخلاقية للبلاغة وإمكانية خلق استاطيقا على أساس مثل هذا التحليل» (٦) [(٦) نفسه). وهذا الاكتشاف، الذى بلوزه فى نشاطه النقدى اللاحق أثناء العشرينيات، قد أدى إلى النقد «المعنوى» المصوغ صياغة كاملة الذى جهر به فيما بعد فى الكلمة التمهيدية لمجموعة مقالاته «دفاعا عن العقل» (١٩٤٧). وحتى بالرغم من أن هذا الاكتشاف يمثل تعديلا جذريا لمذهب بابت الإنسانى - تعديل أنجزه إخصاب تهجينى حاذق وجمالى لمكونات الشكلية والإنسانية - فإنه يظل فى جذوره محتفظا بالصلة بين نظرية ونترز الناضجة واهتمامه الباكر بكل من بابت وباوند.

وثمة عنصر نظرى إضافى فى نسق ونترز النقدى هو تقبله للافتراضات الميتافيزيقية الأساسية للفلسفة الأرسطية - التوماوية. وتشمل هذه الافتراضات تصورا ثنائيا للكون، وحضور قدرة استدلالية فى الإنسان بها يمكن فهم الكون والتمييز بين قيم الخير والشر. وقد أعلن ونترز هذه الأصول وشرحها فى تقرير وجيز عام ١٩٢٩(٧) (٧) «ملاحظات حول النقد المعاصر»، مجلة جايروسكوب ١، ١٩٢٩، ص ٢٦-٢٩). وأهمية معتقداته الميتافيزيقية تكمن فى أنها تكمل أساس نظريته الجمالية. وفيها نجد مصدر الخاصة الثانية لغرضه المتحكم كناقد - نزعته الإطلاقية. إن خاصتىّ «معنوى» و «إطلاقى» تشكلان، عند ونترز وضعه النهائى فى النقد. وهما ، متحدتين، تشرحان أهدافه فى النقد، وتقنيات التحليل والحكم التى يستخدمها. إنهما المصدران اللذان يمكن بهما فهم نظريته، ويمكن

التعرف على تفرده وقوته من حيث هو ناقد. وهما تقفان أساسا لكل نقده التالى وتقدمان أساسا نظريا واضحا لفهم ونترز الناقد والحكم عليه.

٢

كان تحقيق ونترز صيتا كناقد أدبى سريعا على نحو غير عادى . وكان أول ظهور له ناقدا هو مراجعته فى مجلة «شعر» «مجموعة قصائد إدوين آرلنجتون روبنسن». كان ذلك فى ١٩٢٢ وكان ونترز فى الواحدة والعشرين. وحتى ظهور آخر كتب له «صور الاكتشاف» (١٩٦٧) كان بثبات فى عين الجمهور ناقدا وشاعرا. ومع مجئ عام ١٩٣٠ كانت مقدرته النقدية معترفا بها حتى إنه دعى للمشاركة فى الندوة التى نشرت تحت عنوان «نقد المذهب الإنسانى»(٨) ((٨) C. هارتلى جراتان (محررا)، نقد المذهب الإنسانى، نيويورك ١٩٣٠). ومكانة زملائه من النقاد إنما يشير إليها وجود إدموند ولسون وآلن تيت وكنيث بيرك ور.ب. بلاكمر ولويس ممفورد فى هذا المجلد. وفى ١٩٣٧ عندما ظهرت المنتخبات التى حررها مورتون زابل "الرأى الأدبى فى أمريكا" كان ونترز ممثلا بمقالتين، وذكر أنه ألف "واحدا من أكثر تقريرات الوضع الكلاسى، التى كُتبت فى قرننا هذا، صرامة ولوما(٩) ((٩) مورتون زابل (محررا) الرأى الأدبى فى أمريكا، نيويورك ١٩٣٧، ص XIII (١٣)). وفى الطبعة المنقحة التى نشرت فى ١٩٥١ غيّر زابل تقريره ليغدو : « لقد قدم واحدا من أكثر تقريرات الوضع الكلاسى صرامة وإثماراً، بتوكيده الصلات الذهنية والمعنوية فى الفن، من بين ما كتب فى قرننا هذا، أو ظهر فى النقد الحديث لأى بلد من البلاد»، ص ٢٧).

ولعل أكثر المساهمات فى تدعيم صيت ونترز دلالة إدماج جون كرو رانسوم دراسة مطولة لونترز فى كتابه المسمى «النقد الجديد»(١٠) (١٠) جون كرو رانسوم، النقد الجديد» نورفوك، كونتكت ١٩٤١). وقد قامت هذه المقالة لرانسوم بالكثير من أجل إغماض وتحريف نظرية ونترز وصيته على نحو لا يقل عما قام به أى تقويم آخر مفرد لعمله. وزاد ونترز شهرته بدرجة ملحوظة بنشر مجموعتين من المقالات: البدائية والانحطاط (١٩٣٧) ولعنة مول (١٩٣٨). وفى هذه الأعمال جمع ونترز بطريقة فعالة بين معياره الذهنى واستبصاره الأخلاقى وبراعته التحليلية فى إنتاج نقدات فريدة للمناهج والقيم الأدبية الأمريكية فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وفى كتاب "النقد الجديد: سوى رانسوم بين أ.أ رتشاردز وت.س. إليوت على أنهما «نقاد جدد». ومهما يكن من أمر فإنه

بالإضافة إلى ذلك أدان أصول ونترز وردها إلى وضع «ناقد منطقى». أعلن رانسوم : «إن مستر ونترز ضحية للوهم المعنوى، ولكنه بصرف النظر عن ذلك يقترب أكثر من أى شخص أعرفه من تحقيق ما أعتبره أكثر نماذج النقد جذرية: نقد الخصائص البنائية للشعر(١١) (١١)) النقد الجديد، تصدير، ص ١ × (١١)).

والدراسات والأبحاث المسحية اللاحقة قد جنحت إلى النظر إلى عمل ونترز على أنه نوع من «النقد الجديد» إلى حد تسميته «الناقد الجديد للنقاد الجدد»(١٢) (١٢. رتشارد فوستر، الرومانتيكيون الجدد، بلومنجتون، إنديانا ١٩٦٢، ص ١٧). ورغم أن ويليك يرفض المصطلح الشامل «النقد الجديد» لغموضه فإن المصطلح يبقى، وونترز من بين أولئك الذين ينطبق عليهم المصطلح بانتظام (١٣) (١٣. رينيه ويليك، مفهومات النقد، نيوهيفن ولندن ١٩٦٣، ص ٦٠). وفى ثلاث دراسات مسحية تاريخية للنقد الأمريكى يُدرس ونترز تحت عنوان «النقد الجديد»(١٤) (١٤. فلويد ستوفال (محررا) نمو النقد الأدبى الأمريكى، تشابل هيل ١٩٥٥، ص ٢٢٥ - ٢٣٦. جون بول برتشارد، النقد فى أمريكا، نورمان، أوكلاهوما ١٩٦٥، ص ٢٦١ - ٢٦٥، ولترستون ، النقد الأمريكى الحديث، إنجلوود كليفس، نيوجرزى ١٩٦٣، ص ١٢٧- ١٣٥).

وليست الصعوبة الكبرى هى، ببساطة، أن اختلافات هؤلاء «النقاد الجدد» كما يسمون يمحوها المصطلح. فالأهم من ذلك، كما فى حالة ونترز، أن المصطلح يفكك نسقه النقدى الذى ليست قدرته التحليلية إلا أداة له وليست جوهرا. وعلى ذلك فإن التأثير الذى كان لرانسوم فى صيت ونترز النقدى بتسميته «ناقدا جديدا» تحريفى بدرجة جدية. وربما كان تحريف أفظع قد نتج عن نظره إلى ونترز تحت عنوان «الناقد المنطقى». إن هذا المصطلح، إلى حد كبير، أكثر تدميرا، فعلى حين أنه لا يحرم ونترز بالضرورة من نسقه النقدى فإنه يضمر غياب مادة أدبية صحيحة فى النسق، ويرده إلى مستوى مجرد أداة تمهيدية لتنظيم الأمور المتصلة نقديا بالموضوع. وعلى هذا يضمر رانسوم أنه على حين يقدم نقد ونترز وسيلة منظمة للنظر فى العمل الأدبى فإنه مع ذلك يفتقر إلى القدرة على التغلغل فى الخصائص الأساسية للموضوع الأدبى ذاته. أما أن رانسوم ينظر إلى نقد ونترز التطبيقى على أنه ، بوضوح وبصورة كاملة، ناقص فأمر واضح من طلبه الختامى «ناقدا أنطولوجيا» أى ناقدا ينظر إلى الأدب من نقطة استطلاع الموضوع

الأدبى، أكثر مما هو الشأن من نقطة استطلاع بناء تصورى فى عقل الناقد. وأن تؤكد برفق مثل هذا الفهم الخاطئ لنظرية ونترز النقدية المتكاملة إنما هو تجاهل للبراهين الواضحة لكتاباته النقدية فى السنوات العشر السابقة. وثمة مصدران إضافيان لتحريف صيت ونترز النقدى يقدمهما كلينث بروكس والراحل ر. ب. بلاكمر، وكلاهما - مثل رانسوم - ذو اتجاه مؤيد لونترز أساسا. ويؤكد بروكس - حتى وهو يمدح ونترز على أنه "قوة تصحيحية قوية" فى النقد الحديث - أن عمل ونترز «سلبى أساسا» بسبب عزوفه على أن "يمضى على الأقل جزءا من الطريق فى ترجمة لغة ناقد آخر إلى لغته» (١٥) (١٥) «تشريح اللامعنى»، كينيون رفيو ٦، ١٩٤٤، ص ٢٨٥). إن اختلاف ونترز مع بروكس، ومع غيره من النقاد أيضا، اختلاف جوهرى :إن له نظرية متميزة حقا، وليس مجرد مصطلحات متميزة، كما هو الشأن مع بعض الاختلافات النقدية. ومن المحقق أنه عندما تكون المسألة مجرد مسألة مصطلحات فإن ونترز على استعداد لأن يصطنع مصطلحات ناقد آخر. ومن أمثلة هذا الاستعداد اصطناعه مصطلح كنيث بيرك «التقدم النوعى».

ومنهج بلاكمر فى مراجعته لكتاب ونترز «البدائية والانحطاط» مشابه(١٦) (١٦. «ناقد ومطلقه»، مجلة نيو ريبليك XCI ، ١٩٣٧، ص ٢٨٤. ٢٨٥) فأولا يورد معيار ونترز... ويتقدم بلاكمر إلى الحكم على معيار ونترز بافتراضه الخاص أن الشعر «عديم الاحتفال» وأننا «لا نستطيع أن نعرف ما يعنيه إلا بترجمة كلمته إلى شعورنا، شعورنا العام بما يكون الشعر العظيم»(١٧) (١٧. «ناقد ومطلقه»، ص ٢٨٤). ومن هنا فإنه فى تقويمه مقالات ونترز يختم مراجعته بقوله :

«إن خير ما فى كتابه، ويقينا كل ما هو جيد فيه، هو عندما يرتد عن معياره المعبر عنه إلى شعوره بعمل الشعر بين مقاطعه وصوره دون أى نظر واعٍ إلى مقاطعه على الإطلاق. وأسوأ ما فى كتابه يرد عندما يتسلق إلى معياره، ويجذب بشدة بينما يسوط..»(١٨) (١٨ - ص ٢٨٥).

وفى مثل هذا الحكم نجد أن القوة الكاملة لنقد انطباعى موجه وجدانيا تقع على معيار ونترز المصوغ عقلانيا والموجه. إن سحابة تونج شجرة لأنها تتحرك فى الهواء.

بديهى أن ونترز يعرف أن تأثير القصيدة أعقد من المنهج العقلانى الذى يمكن به فهمها والحكم عليها. ولكن نسقه النقدى يقوم على افتراض نهائى مؤداه أن

قوة الاستدلال، والمعيار الذى توفره هما المصدر الوحيد الممكن للضبط عند الإنسان ـ وهو مخلوق يتميز بامتلاكه قوة الاستدلال. وها هو ذا يعلن افتراضه الخاص... (١٩) (١٩ـ وظيفة النقد، ص ١٥).

ومن رأى ونترز أن غياب الالتزام بأى نظرية عن علة نهائية ـ بين النقاد المحدثين ـ قد «أقعدهم» منذ البداية. وبالعكس فإن التزام ونترز الواضح بعلة نهائية للأدب قد جعل من المستحيل لمن ينكرون مثل هذا الالتزام أن يتعاطفوا أى تعاطف حقيقى مع نقد ونترز بمصطلحاته الخاصة. إن ونترز «إطلاقى» يجهر بذلك يتقبل وجود حقائق وقيم مطلقة، وحاجة الناقد إلى تشجيع التطبيق العقلانى للحقائق والقيم المطلقة فى التفسير والحكم الأدبيين.

إن رانسوم وبروكس وبلاكمر يمثلون مجهودات لإقامة صيت نقدى لونترز بمصطلحات مفروضة عليه من نظرياتهم الخاصة أكثر مما هو الشأن بمصطلحات متمشية مع نظريته. والحد الواضح لمثل هذا الهدف أنه يستبعد بنية منظمة متسقة قابلة للدفاع عنها من الأصول يمكن ـ مع تمحيص مفتوح العقل ـ أن تُفهم وتكون لها قيمة، فضلا عن كونها أدبية بصورة صحيحة. هذه أمثلة ممثلة لجهود حسنة النية فى الظاهر من أجل تنظيم أو إعادة تنظيم النظرية التى قررها ونترز، دون رغبة صادقة فى رؤية تلك النظرية فى ذاتها وبمصطلحاتها الخاصة على ما هى عليه. وهذا هو الشأن مع آخرين كثيرين من أنداده طبقوا على نظرية ونترز النقدية مصطلحات وشروحا، مصطلحات لا تعدو أن تمد وتعمق إمكانات إساءة قراءته أو إساءة الحكم عليه. لقد دعاه ويمزات «كلاسيا»(٢٠) (٢٠– و. ك. ويمزات (الابن) الأيقونة اللفظية، نيويورك ١٩٦٢، ص ١٤٥). ودعاه ويليك «حديثا»(٢١) (٢١ ـ رينيه ويليك ، مفهومات النقد، ص ٦٠). ويدعوه هايمان ناقدا "تقويميا"(٢٢) (٢٢ ـ ستانلى أ هايمان، الرؤية المجنحة، نيويورك ١٩٤٨، ص ٤٩)، بينما يدعوه أوكونور ناقدا «تحليليا»(٢٣) (٢٣ ـ وليم فان أوركونور، عصر من النقد ١٩٠٠ ـ١٩٥٠، شيكاغو ١٩٥٢، ص ١٥٦). وعند ليفين أنه «تقليدى جديد» (٢٤) (٢٤ ـ هارى ليفين، سياقات النقد، كمبردج، ماساشوستس ١٩٥٨، ص ٦٣). ومع ذلك يدرجه فورستر بين «الرومانتيكيين الجدد»(٢٥) (٢٥ ـ الرومانتيكون الجدد). وإنكار ونترز المتكرر والمفصل لـ«التعليمية» لأكثر من ثلاثين عاما لم يمنع وصفه فى دراسة بريطانية بأنه «خير النقاد التعليميين الباقين»(٢٦) (٢٦ ـ فنسنت بكلى، الشعر والأخلاق، لندن ١٩٥٩، ص ٢٠).

وفى عصرنا الحاضر، عندما غدت كمية النقد كبيرة، والمعايير التى يكتب بها ويُدرس متنوعة، كان من الحتم أن يغدو تصنيف كل من النقاد والنقد أمرا عسيرا، ومع ذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم النقد، سواء من حيث وظائفه العامة أو طريقة عمله لدى ناقد معين، فإن كلا من النقدات والناقد ينبغى أن يُعرفا، ليس فقط من حيث خصائصهما المميزة لفرديتهما، وإنما أيضا من حيث علاقاتهما المتداخلة مع البنية التى يشكلان جزءا منها. أما أن ايفور ونترز ناقد معقد فهو ما يمكن بسهولة رؤيته من التفسيرات المتعددة التى تعرض لها، وتعدد التقويمات التى استثارها. ومما يحد من مثل هذا التعدد أنه بينما يكثر من الجزئيات التى تقدم معلومات واستبصارات جديرة بالنظر فإنه يجنح فى النهاية إلى إغماض الوضع النظرى الأساس أو المعجم الذى يقف فيه الناقد ونقده. وعندما يُتجاهل ذلك الوضع النظرى المعمم فإن الشروح والأحكام المعينة للناقد يمكن النظر إليها، بطريقة خاطئة، على أنها أسس لوثبات استقرائية نحو نتائج محرفة وغير صحيحة عن عمله إن مدحا وإن قدحا. إن الوضع النظرى المعمم للناقد هو الأساس الضرورى لفهمه.

والتفسيرات والتقويمات العديدة والمتنوعة التى تعرض لها ونترز تشهد بطريقة درامية بالحاجة إلى دراسة نقده دراسة معمقة. ذلك أنه عندما نجد ناقدا ذا قامة راسخة يسرف فى تبسيطه ويساء فهمه ويساء تمثيله كما حدث له فى أكثر الأحيان فإن هذا أمر لا يتمشى مع الجدية التى ينظر بها النقد الأمريكى إلى وضعه الخاص ووظيفته فى نصف القرن الأخير. لئن أريد للنقد أن ينجز هدفه الذى يعتز به وهو أن يمدّ ويكمّل قدرته على التعامل مع الأدب، فضلا عن وظيفته الخاصة، فإنه يتعين إنفاق جهد جدى على فهم أهداف طليعة ممارسيه والحكم عليهم. وفى حالة ونترز بخاصة، ثمة حاجة ملحة لمد دراسة نقده إلى ما وراء حدود الإدراكات المؤسسة على نحو ناقص سواء لأصوله العامة أو للممارسات التقنية لفنه النقدى. والأسس غير الكافية للدراسات الراهنة لنقد ونترز قد دفعت إلى القيام بهذه الدراسة لتاريخ ونترز ناقدا.

٣

إن نقطة البدء نحو أساس أكثر كفاية لدرس ونترز وفهمه هى، بوضوح، إعادة النظر الكامل والمفصل فيما كتب ـ أى تقديم منظم تاريخيا لنقده، وهو ما يشكل البنية الأساسية لهذه الدراسة. إن العرض المفصل لما أنتجه ونترز فى النقد

النظرى والتطبيقى ربما أعان دارسى ونترز فى المستقبل على تجنب العناوين المستخدمة على نطاق واسع «العقل» «الأخلاق» «القراءة الوثيقة» «المذهب الإنسانى الجديد» وهو ما أدى أحيانا بعمل ونترز وإنجازه إلى أن يسَرف فى تبسيطهما ويختلطا وعموما يساء فهمهما.

أدلى نورثروب فراى بملحوظة عامة مؤداها: «إن علم النقد، بوصفه متميزا عن فنه، أى شكل النقد كبناء للمعرفة، ناقص النمو» (٢٧) (٢٧ ـ نورثروب فراى Ministry of Angels، هدسون رفيو (١) ١٩٤٣، ص ٤٤٢). وقد يكون لنا بالمثل أن نلاحظ أنه فى دراستنا لناقد بعينه كونترز، فإن علم التحليل قد رُفض، وفن التعميم المؤسَس على أساس ضيق قد مُورس كبديل له. لا نكران أن ونترز «عقلانى» و «أخلاقى» و «تحليلى» و «إنسانى المذهب» فى نظريته النقدية وفى نقداته. بيد أنه فى كل الحالات نجد أن تطبيقاته المعينة لهذه الأصول المقررة لها معان متخصصة لا يمكن تعريفها إلا بتوصيف وتقويم حريصين لشروحه النظرية لهذه المصطلحات، فضلا عن استخدامه لها فى نقده. وكما نستطيع أن نرى بسهولة فى مقالاته النظرية فإن تصور ونترز لهذه المصطلحات كأصول ذات مغزى للنقد يظل عموما متسقا طوال حياته. أضف إلى ذلك أن كل مصطلح من هذه المصطلحات. وهو حيوى لفهم تقريراته ومناهجه على السواء. قد عرّفه ونترز، وأورد أمثلة له على نحو متكرر فى نقده. وعلى أية حال فالبرغم من جهوده الخاصة لتوضيح تصوراته ومصطلحاته فإنه قد أسيئ تأويله على نحو متكرر.

ولأن ونترز قد عبر عن إعجاب محدود ببابت فقد أُقحم فى فئة المذهب الإنسانى، حتى رغم أنه رفض علانية مذهب بابت الإنسانى منذ فترة مبكرة كعام ١٩٣٠ وفترة حديثة كعام ١٩٥٧. ولأنه يصر على الخاصة التصورية للغة فقد هوجم بوصفه عديم الحساسية بالتأثير الوجدانى للشعر، وإحلال أنطولوجية الشعر محل منطقية المنهج النقدى. إن تصوره «الأخلاقى» للنقد وقد نمّاه بعناية وأرهفه عبر فترة ثلاثين عاما تقريبا، وطوال ذلك الوقت له قاعدة جمالية واضحة وشعرية بخاصة، قاعدة بالغة التعقيد تتضمن كل أوجه البناء والشكل. مازال يوصف بأنه «نزعة تعليمية». وهكذا فإن مساهمة أصيلة، وربما كانت آصل مساهمات ونترز فى نظرية الأدب، وقد تكون أكثرها دلالة، تُرد إلى وضع إسراف فى التبسيط، رُفض منذ زمن طويل، لمعنى الأدب وقيمته.

وعلى حين أن ونترز معرض لحدود النقد ذاته. لاستحالة أن يعانق فى نظريته أو ممارسته الإمكانات الرحيبة للمعنى والقيمة فى الشعر. فقد نمّى نظرية

ومنهجا فى النقد يتمشى أحدهما والآخر، وقابلان للبقاء ـ ولكنه لم يضع نظريته على الورق بشكل كامل التنظيم.

وعموما فإن الوضع النقدى البارز الذى بلغه ونترز، والتصورات المشذرية، والمحرَفة أحيانا، التى استثارها نقده تتطلب دراسة شاملة إذا أردنا أن نتعرف عليه ناقدا بطريقة كافية. ومثل هذه الدراسة خليقة أن تشمل نظريات ونترز الخاصة فى الأدب والنقد، وعرضا تاريخيا لممارسته النقدية. وعند مدّها يمكن أن تشمل على نحو مفيد مصادر وموازيات عناصر نظريته، والبراهين البنائية واللفظية لمثل هذه المواد فى عمله. إن علاقاته الفلسفية والأدبية خليقة أن تكون مناطق بحث ذات معنى. وبين الأوجه الكثيرة لنقد ونترز التى يمكن استكشافها من أجل تحسين الفهم لأصوله وممارساته : تصوراته الفلسفية والأدبية والنقدية فى أصولها ومعانيها ومتضمناتها مقارنةً بتلك التى لدى غيره من النقاد فى كل من عصرنا الراهن والعصور السابقة. إن أنماط مناهضته للرومانتيكية وللارتباطية وللأنواع الأدبية ولأفراد النقاد والشعراء ومجموعات الشعراء ـ كلها مصادر ممكنة لمزيد من البحث. إن الشخصيات الأدبية الفردية والمدارس والتقنيات التى كتب عنها، وتقنياته الخاصة ـ كالتحليل العروضى مثلا ـ هى، بوضوح، مناطق تتطلب الدرس المفصل إذا أردنا أن نفى ونترز الناقد حقه.

٤

إن المسح التاريخى الذى هو هدف هذه الدراسة سوف يكشف عن الخصائص المميزة لنقد أيفور ونترز وعن الاهتمامات والأصول والمناهج العملية للرجل. ولكن، كما أسلفنا، فإن هذه الاهتمامات والأصول والمناهج ينبغى النظر فيها على نحو متكامل إذا أردنا أن نفهمه ونقوّمه. وإذا كان هدف أى دراسة مستقبلة هو إضاءة نقده فنيبغى أن نفعل ذلك بهدف فهم ونترز ذاته أكثر من إسقاط معتقدات الشخص الذى يدرسه. لا يمكن أن يكون ثمة نفاذ كافٍ فى نقد ونترز من خلال معيار غريب عن تفكير ونترز الخاص. وهذا هو ضعف رانسوم إذ ينظر إلى ونترز على أنه «الناقد المنطقى» وضعف آخرين نظروا إليه من منظورات مختزَلة، على نحو مشابه.

٥

إن المدى الإطلاقى والهدف الجاد لنقد ونترز يفسران قوة معتقداته وحماسة أقواله. وحين نقرأ نقده فى ضوء أهدافه التى يقررها، نجد أن نقده أساسا

متسق، سواء نظرنا إليه من حيث دراساته عن ملفل وجيمز وهوبكنز وإليوت وروبنسن وفروست، أو فى مقالاته المعنية بوضوح بالأصول مثل «المواضعات الشعرية» أو «أخلاقية الشعر». وبلغة إليوت فلئن لاح أحيانا أن ونترز معنىّ بجلاء الكتاب أو الأعمال الفنية، فإنه ليس منفصلا قط حقيقةً عن اهتمام نهائى بتصحيح الذوق. إن الأصول تشغل ونترز أينما كانت بؤرة اهتمامه النقدى، سواء فى الرواية أو القصيدة أو النقد فى أمريكا فى القرنين التاسع عشر والعشرين، أو فى القصيدة الغنائية البريطانية فى القرن السادس عشر. ودفاعه المستمر عن قضية العقل ضد غارات معاداة الذهن والانطباعية والارتباطية والظلامية والآلية والمتضمنات الجماعية للرومانتيكية دليل واضح على هدفه وميله النظريين أساسا. والاعتراض بأن «نظرته فى كثير من الأحيان نظرة ضيقة تخفق فى أن تلاحظ أوجه امتياز وتعقيدات معوضة تكمن وراء مجال اهتماماته» (٢٨) (٢٨. ولترستون، النقد الأمريكى الحديث، ص ١٣١) معناه أن نفشل كلية فى فهم هدفه. إن ونترز ليس هاويا منغمسا فى اللذية، أو التعليمية، أو الرومانسية. والأحرى أنه متفانٍ جاد بعمق فى أصول وممارسات صارمة واقعية مصقولة. وعندما يحدّ من بؤرته لكى يدافع عن أصوله فإن هدفه النهائى هو العودة إلى العقل فى فهم الأدب وتذوقه.

لاحظ صمويل جونسون يوما أن «أداء كل امرئ، لكى يُحكم عليه حكما صائبا، ينبغى مقارنته بحالة العصر الذى عاش فيه، وبفرصه الخاصة» (٢٩) (٢٩. ج.هـ.سميث / أ. و. باركس (محررين) أعاظم النقاد، نيويورك ١٩٣٩، ص٤٥٩). وقد عاش أيفور ونترز فى عصر من النقد تضاعفت فيه أصول الدرس الأدبى ومناهجه وأرهفت بدرجة عظيمة. إن بنية المداخل والمناهج النقدية فى العصر الحاضر صرّحية، وعدد نقاده كبير. وفى مثل هذا الجو فإن بلوغ وضع من التبريز النقدى، كوضع ونترز، أمر عسير. وكونه قد بلغ مثل هذا الوضع يشهد بقوة طاقته النقدية. ومع ذلك فإن «التقويم الصحيح» الذى يتحدث عنه جونسون يلوح أنه قد ضاع تحت وطأة الضغوط المستمرة للاستجابات - المستهدفة غرضا معينا - إما لقضايا بعينها وأصول بعينها أو أحكام بعينها، ألزم ونترز ذاته بها، أو للمجموعة النقدية المعينة التى نُسب إليها. إذا أردنا أن نقوّم ونترز تقويما صائبا، فيلوح من الملائم أن نفحص - على أكمل وجه - مجموع نقده. وفى ذلك المجموع نجد بالتفصيل الأصول التى يؤمن بها والتقنيات التى يطبقها بها. وهذا المجموع هو ما ندرسه فى الصفحات التالية ص [١] - ١١.

٢

سنوات التكوين ١٩٢٢ . ١٩٢٩

مراجعات

كان أول ظهور عام لأيفور ونترز كناقد(١) (١ . كانت مرات ظهور ونترز الوحيدة السابقة هى قصائده المنشورة فى مجلة «شعر: مجلة للشعر» فى ١٩١٩ و١٩٢٠ وفى مجلة «الشباب» فى ١٩١٩ . ومنذ ذلك الحين نشر أكثر من ٣٠٠ قصيدة) هو مراجعته لديوان إدوين آرلنجتن روبنسن «مجموعة القصائد» (٢) (٢. «أستاذ هادئ»، مجلة شعر ١٩ (١٩٢٢) ص ٢٧٨-٢٨٨ . والإشارات إلى الكتابات الفردية لونترز فى هذه الدراسة تقوم على القائمة الواردة فى ببليوجرافيا كنيث أ. لوف ويوجين ب شيهى المعترف بها : أيفور ونترز: ببليوجرافيا (دنفر ١٩٥٩). وهذا العمل كامل حتى عام ١٩٥٧ شاملا ذلك العام، وفيه حوالى ١٩٥٨ مادة. أما كتابات ونترز النقدية التى نشرت منذ ذلك التاريخ فواردة فى أول هامش على الفصل السادس) وقد نشرت فى مجلة «شعر» فى فبراير ١٩٢٢ . كان ونترز فى الواحدة والعشرين. وبالرغم من أن هذه المراجعة أثر ثانوى جداً فى تاريخ ونترز كناقد، فإن لها خصائص معينة من التشويق والمنهج والأسلوب النقدى تومئ إلى طريقته النقدية الناضجة، وربما كان أكثر الأمور لفتا للنظر انتباهه إلى «فلسفة" «روبنسن» من حيث اتصالها بعمل فنه الشعرى.

ص ١٢

والصلة بين الالتزام الروحى للشاعر وطابع فنه فكرة خيطية تتردد باستمرار فى نقد ونترز اللاحق، فعنده . وهذا مما يميزه . أنها مصدر المدخل التحليلى إلى الشاعر، وهى أساس لتقويم ونترز معنى قصائده وقيمتها . وهذا التقرير فى مراجعته لروبنسن صورة أولية مما قدر له فيما بعد أن يغدو عنصرا قيما فيما يدعوه نقده «المعنوى» . إن انتباهه إلى أهمية «الإدراكات الحسية» للشاعر، كما تنشأ فى هذا الوسط، يومئ إلى توكيد ونترز اللاحق التحكم العقلانى الذى يجعله أمرا أساسيا للشاعر بينما يبنى الشاعر فى عقله المادة التى ستكمن فيما بعد فى شكل قصائده. ولأنه قد عُزيت أهمية كبيرة إلى منزع ونترز المعنوى فإن ملاحظاته عن وتمان والفيكتوريين توجه الانتباه، منذ فترة باكرة وبوضوح، إلى نفوره من «النزعة التعليمية» التى يستبعدها بحرص من أى تصور معنوى ينمو فى نظريته النقدية اللاحقة.

ومما له أهمية إضافية فى هذه المراجعة الأولى أنه يقدم بعض ملاحظات ـ نافذة ـ وإن تكمن معمَمة وغير كاملة ـ عن صلة فكر الشاعر وقوافيه وانطباعاته الحسية وصوره بشكله. وهذه الأفكار تبشر أيضا بنظريته اللاحقة.

ص [١٢] ـ ١٣

وعلى أثر هذه المراجعة الأولى لروبنسن كان أغلب نشاط ونترز النقدى فى العشرينيات مقصورا على مراجعات ـ وجيزة عموما ـ للشعراء كبارا وصغارا. ومن مجموع قدره إحدى عشرة مراجعة من هذا النوع كانت ثمانى مراجعات خاصة بدواوين نحيلة لشعراء معاصرين ـ من بينهم وليم كارلوس وليمز، وميريان مور، وأرشيبولد ماكليش، وهارت كرين، ولويز بوجان. وكانت إحداها مراجعة لمنتخبات شعرية لشعراء نشروا فى مجلة «فيوجيتيف» (الآبق). وكانت إحداها مقالة وجيزة عن شعر مينا لوى وكانت إحداها عن كتابى منتخبات من الأغانى والأهازيج الهندية [الأمريكية]. ومن بين هذه المراجعات الإحدى عشرة نشرت ثمانٍ فى مجلة «شعر»، وواحدة فى مجلة «المزولة»، وواحدة فى مجلة «الجمهورية الجديدة»، وواحدة فى مجلة «انتقال» وهى مجلة دولية للتجربة الخلاقة تنشر من باريس. هذه كتابات ثانوية، ولكنها تسجل أحيانا أصول المبادئ والتقنيات التى تظهر فى أعماله الكبيرة اللاحقة.

وتبرهن هذه المراجعات، كما برهنت مراجعته لروبنسن، على اهتمام قوى بالعناصر الشكلية لبناء الشعر، خاصة الفاعلية التى يدمج بها الشاعر مكونات صحيحة من الموضوع والصورة واللغة والشعور والصوت. ودائما تقريبا يقوم الحكم على القصائد الفردية على اقتناع ونترز بمدى الجودة التى بنى بها الشاعر مادته على شكل خلق شعرى شخصى موحد حقيقةً.

ص ١٣-١٤

ومثل هذا التصور لأساس الشكل الشعرى يضاد كُلاً من التعبيرية الكروتشية والانطباعية واسعة النطاق التى ازدهرت فى هذه الفترة. فمن خلال التحكم المعقول فى تنظيم المادة المدركة يبلغ الشاعر التوازن فى قصيدته المكتملة. والافتقار إلى مثل هذا التحكم هو ما ينتج الخاصة الانفعالية المنتفخة فى الشعر ـ ما يدعوه ونترز فيما بعد مغالطة «الشكل المحاكى» أو «الشكل المعبر». وهذا الانتباه الباكر من جانب ونترز إلى التحكم العقلانى فى الإنشاء الشعرى أساس

فى نظريته اللاحقة. والبراهين على التطبيق الواسع لهذا التحكم على الشكل الشعرى يمكن رؤيتها فى مواضع متفرقة فى مراجعاته التى تنتمى إلى هذه الفترة، خاصة حين يطّبقها على مسائل الوجدان والصورة واللغة. وعموما ينظر إلى هذه العناصر البنائية على أنها عناصر متلاحمة من الشكل الذى يكمن فى القصيدة. وفى مراجعته لروبنسن وضع ونترز معتقدات أو اتجاهات الشاعر الفلسفية فى موضع التحكم فى عمل فن الشاعر. وهذا التحكم مرتبط بالضرورة بترتيب كل أدوات الشاعر - الأفكار والانفعالات والصور الكلمات - فى شكل القصيدة. ومهما يكن من أمر فإنه فى مراجعته لروبنسن كان معنيا فى المحل الأول بأثر مثل هذا الترتيب فى معنى القصيدة، عندما كانت الفلسفة «توزع» بدلا من أن تُتمثل فى شكل القصيدة ذاته.

ومهما يكن من أمر فإنه الآن يوحى بأن فلسفة متحكما فيها بتصلب أساسية بشكل إضافى للشاعر من أجل توجيه وجدانه.

ص ١٤ - ١٥

مقالات نظرية

بالإضافة إلى مراجعات هذه الفترة الأولى من حياته النقدية كتب ونترز أربع مقالات من النقد النظرى. وهذه هى : «ملاحظات» (١٩٢٤) «وصية حجر: ملاحظات حول آليات الصورة الشعرية» (١٩٢٤) «ملاحظات حول النقد المعاصر» (١٩٢٩) «مد وإعادة اكتمال الروح الإنسانى من خلال الشعر، الفرنسى والأمريكى بخاصة، منذ بو وبودلير». ومن بين هذه الكتابات فإن «الملاحظات» متفرقات وجيزة من الخواطر حول فن الشعر، بما فى ذلك الموروث والصور والشكل. و«وصية حجر» مقالة من عشرين صفحة تمثل بصورة مطولة ومفصلة خطة تصنيف الصور الشعرية التى رسم معالمها فى مراجعته لميريان مور المذكورة أعلاه. وإلى هذه الخطة أضاف مجموعة من الخواطر المرتبطة بها فيما يخص المدركات الحسية والملاحظات والكلمات فى البناء الشعرى. ومدى المحتويات يبين طموح هذه المقالة : القسم الأول - تعريف الملاحظة والإدراك الحسى والصورة والصورة الضد، القسم الثانى - أنماط الإدراك الحسى ، القسم الثالث - أنماط الصورة والصورة الضد القسم الرابع - حول طبيعة الكلمات واستخدامها. القسم الخامس - حول بناء القصيدة من حيث صلتها بالصورة.

ص ١٧

وثمة مقالتان تكملان عمل ونترز فى هذه الفترة الأولى من ١٩٢٢-١٩٢٩ وكلاهما قد نشر فى ١٩٢٩، ويتحدان فى أنهما يحركان منظوره النقدى إلى منطقة تأملية. وأولى المقالتين مقالة طويلة بعض الشئ «مد وإعادة تكامل الروح الإنسانى من خلال الشعر، الفرنسى والأمريكى بخاصة، منذ بو وبودلير». وفى هذه المقالة ينظم ونترز تفكيره النقدى على شكل وضع نظرى أساس يرفع الشاعر والقصيدة والناقد إلى وضع ذهنى إذ تؤدى أدوارها المتداخلة الصلة عملها.

ص ١٨

و «مد وإعادة تكامل الروح الإنسانى من خلال الشعر، الفرنسى والأمريكى بخاصة، منذ بو وبودلير» أكمل دراسة نظرية لمعنى ووظيفة الشعر والنقد فى هذه الفترة الأولى من تاريخ ونترز النقدى. وبالمثل فإن مقالته المسماة «ملاحظات حول النقد المعاصر» تقرير نظرى أساس لمواقفه اللاهوتية والفلسفية من حيث صلتها بنقده. ومن المهم أن نستبقى فى أذهاننا، عند النظر فى تاريخ عمل ونترز، أنه رغم اتخاذه موقفا فى اللاهوت والفلسفة فى هذه المقالة، وموقفا مشابها أحيانا فى أعماله اللاحقة والكبرى، فإن هدفه النهائى هو النقد لا اللاهوت أو الفلسفة. وفى عنوان هذه المقالة الوجيزة ـ وإن تكن ذات دلالة ـ يجعل هذا الهدف بالغ الوضوح(٤٠) (٤٠ . رغم أن ونترز يقيم تفرقة دقيقة بين اللاهوت والفلسفة من ناحية، والنقد من ناحية أخرى، فى هذه المقالة فإن موقفه من العلاقات بين هذه المناطق لم يُفهم دائما فهما واضحا. فمثلا يقرر مستر جوردان، دون ترقيق من حواشى القول فى صدد ونترز وكثير من زملائه النقاد: «ثمة توسل شجاع إلى الفلسفة. إن مستر رانسوم ومستر ونترز ومستر ريتشاردز ومستر بيرك قد أزجوا التكريم لاسمها. ولكنهم فيما يظهر لم يكونوا على ذكر من أن ثمة جوهرا وراء الاسم. وهكذا فإن فلسفة الشكل الأدبى، وفلسفة البلاغة، وفلسفة الأسلوب مقالات أدبية عن الأسلوب والبلاغة، ربما، ولكنها لا تمضى بعيدا بما فيه الكفاية لكى تقيم صلة مع الفلسفة» (أ. جوردان، مقالات فى النقد، شيكاغو ١٩٥٢، ص٩٥). وعلى حين أنه من الحق أن ونترز، فى هذه «الملاحظات»، يعلن مواقفه اللاهوتية والفلسفية، فإنه يفعل ذلك دفاعا عن استقلال النقد عن هذه الأنساق، وألوان الخلط التى تحف بامتزاجها من جانب نقاد مثل مستر بابت ومستر مور. إن من اهتمامات ونترز الأولى فى هذا السياق الدفاع عن النقد ضد ألوان السرف التعليمية لأصحاب المذهب الإنسانى الجدد. والمشكلة العامة للعلاقات

المتداخلة بين اللاهوت والفلسفة والنقد مشكلة باقية فى موروث الأدب الغربى. وثمة تقديم وجيز ومفيد للموضوع فى مقالة تشارلز دوناهيو «النقد والفلسفة» مجلة «ثوت» ٢٦ (١٩٥١-١٩٥٢) ص ٥٠١ ـ ٥١١. وثمة دراسة أكثر تفصيلا هى كتاب جاك ماريتان «الحدس الخلاق فى الفن والشعر» (واشنطون دى سى ١٩٥٣). إنها «ملاحظات عن النقد المعاصر» وليست ملاحظات عن اللاهوت أو الفلسفة . إن ونترز يعرف موقعه كناقد ويصل إلى وضعه على نحو بالغ الفاعلية.

ص ٢١ ـ ٢٢

وهذه المقالة الوجيزة وثيقة أساسية بدرجة عالية لفهم أسس نقد ونترز، ليس فى الفترة ١٩٢٢-١٩٢٩ فحسب، وإنما فى نظريته اللاحقة أيضا، لأنها تظل باقية دون تغيير، دون خضوع إلا لتنقيحات ثانوية، حتى نهاية حياته. إنها ليست فقط مرتكزا لوضعه النظرى الباقى وإنما هى أيضا مصدر أول للعناد والتصلب فى نقده التطبيقى. وربما كان خير سبيل لفهم هذا الأخير هو أن ننظر إليه على أنه طريقة ونترز المختارة لمقابلة موقف بالغ الجدية بالوسائل التى يتطلبها مجتمع غير منظم حيث الأكثر احتمالا أن يُلقى بالسمع إلى وضع نقدى معلن على نحو يتسم بالحيوية والمثابرة.

وفى هذه الفترة الأولى من ١٩٢٢إلى ١٩٢٩ صاغ ونترز فى مراجعاته ومقالاته النظرية نسقا نقديا ذا بناء واضح وإن يكن أوليا. وهذا النسق، حين ننظر إليه نظرة مجملة، يحدد وضعا للشاعر وللقصيدة وللناقد لا يخرج عنه خروجا جوهريا فى كتاباته اللاحقة. وإلى كل من هؤلاء الثلاثة يعزو دور مسئولية جدية فى المجتمع الإنسانى. إنهم يجسدون، كل بطريقته، وعيا منظما على نحو معقول بالصلة الحيوية بين فن الشعر وتشكيل المجتمع الإنسانى. ومن عملهم على النحو الأمثل سوف يتولد زخم، قوى وبناء، نحو تحقيق طاقات كل من الفن والحياة.

ص ٢٣ -٢٤

٣

النضج ١٩٣٠ . ١٩٣٩

بلغت حياة ونترز النقدية اكتمال نضجها فى الفترة ١٩٣٠ -١٩٣٩. وكمياً كانت هذه أغزر فتراته إنتاجا . والأكثر من ذلك أنها رسخت مكانته بين طليعة النقاد

الأمريكيين كناقد تمنحه أصوله ومناهجه هوية نقدية سيظل محتفظا بها حتى نهاية حياته. وأثناء هذه الفترة نشر ما مجموعه اثنان وعشرون مقالا نقديا تتراوح من حيث النوعية ما بين مراجعات سريعة إلى دراسات مفصلة لشخصيات وخصائص وحركات أدبية. وقد جُمعت هذه الدراسات فى مجلدين من المقالات : «البدائية والانحطاط» (١٩٣٧) و «لعنة مول»(١٩٣٨) تمثلان نقده من حيث مداه وقيمه على السواء.

ص [٢٥]

مراجعات

وإذا نظرنا إلى مراجعاته كمجموعة وجدناها عادة وجيزة معمَمة تشبه مراجعات الفترة ١٩٢٢ ـ ١٩٢٩ من هذه النواحى، ولكنها، كما هو الشأن مع المراجعات الأسبق، تبرهن على وعى ونترز بالعلاقة الوظيفية بين النقد من ناحية ونظرة معمَمة إلى العلاقة الدينامية بين الشعر والحياة من ناحية أخرى. أضف إلى ذلك أنها تبرهن، بصورة مستمرة. مثلما برهنت مقالاته ومراجعاته فى الفترة الأسبق، على اهتمام ونترز الباقى بالعلاقات المتداخلة بين الشكل الشعرى والأخلاق. إن أهداف «المد» و «إعادة التكامل» المذكورة فى مقالاته الأسبق بمجلة «أمريكان كارافان» هى دائما أمام عقله فى نظره إلى الشاعر والقصيدة قيد البحث. إنه يبحث عن أسلوب شعرى يكشف عن تحكم وثيق ومستمر من جانب الشاعر فى الشكل المعقد لقصيدته وعن تحقيق الشاعر إنشاء «متناسبا».

ص ٢٦

واستخدام ونترز مصطلح «منطق» مبهم بعض الشئ فى هذه المناقشات فى مطلع الثلاثينيات ومنتصفها. ولكنه يغدو أوضح وأكثر تحددا عند النظر إلى عدد من مراجعاته. ففى مراجعته لديوان روبنسن جفرز «عزيزى يهوذا» يدين ونترز العيوب الشكلية لجفرز من حيث إن «واحديته المعنوية» تتسبب فى جعل قصائده القصصية غنائيات (١٥) (١٥. «روبنسن جفرز»، مجلة شعر ٣٥ (فبراير ١٩٣٠) ص ٢٨٢). وهذه الواحدية كامنة فى الحقيقة الماثلة فى أن قصائده القصصية تفتقر إلى الدافع المعقول، بحيث ينكر الشاعر وجود أى «معايير للفعل يمكن تصورها» (١٦) (١٦ ـ نفسه)... وعندما تكون الشخصيات فى قصيدة قصصية مفتقرة هكذا إلى الدافع العقلانى فإن طابعها الناقص يقضى على شكل القصيدة

ذاته لأن الشخصيات تضمر وتجسد افتقارا مشابها إلى الدافع المعقول لدى الشاعر.

ص ٢٨

وعيوب الدافع أو التحكم المعقولين لدى الشاعر تنتج عيوبا فى الشكل الشعرى.

ص ٢٩

١٨- إن معنى مصطلح «نسيج» عند ونترز يختلف عن معناه عند رانسوم فى القسمة المشهورة لدى هذا الأخير بين «البناء والنسيج». فمفهوم ونترز للقصيدة كوحدة متحكم فيها عقلانيا يجعل من المستحيل عليه أى نظر تصورى إلى القصيدة فى غير شكلها الموحد، بحيث يمكن التعرف على مكوناتها بالتحليل الوثيق، ولكن المجموع يظل مركبا غير قابل للقسمة. وتصور ونترز يشبه بعض الشئ تصور كولردج (الفصل الرابع عشر، سيرة أدبية) من حيث إنه يمثل اندماجا للمكونات فى كل. ولكن على حين يحقق كولردج اندماج المكونات بالخيال، يحقق ونترز اندماجه بالعقل.

ص ٢٩

وسيادة العقل على الوجدان الجمالى فى شكل القصيدة أمر غائب عن الشعر المعاصر بحسب ونترز. وهذا الغياب راجع إلى حد كبير إلى اصطناع الشاعر مواضعات شكل شعرى دون أى إدراك كاف لأصول أو لعواقب هذه المواضعات. وهذا العمل ضعف محدد لدى «المجريين المحدثين». فبدون أن يكونوا مفتقرين إلى الأمانة أو أشرارا حاولوا على نحو معنت «دفع المواضعات المستخدمة إلى مستوى أخلاقية كلية».

ص ٣٠

ونفس هذا الاهتمام الجاد بالتحكم المعتدل يسم اتجاه ونترز إزاء الرمزيين الفرنسيين وتأثيرهم الممكن فى الشعر الأمريكى.

ص ٣١

واهتمام ونترز الباقى بعمل العقل بوصفه Moderator وعى الإنسان - وفى الشعر وعى الشاعر - له تشعبات تؤثر وفى الحقيقة تسم نظريته النقدية بأكملها.

إنه ينبوع تصوره لنظرية الشعر و ـ من طريق الاشتقاق ـ نظريته فى النقد ووظيفة النقاد. وهو يتسرب ويسم استجابته للقصائد وللشعراء والأصول والتقنيات التى يربط بها أهداف الشكل الشعرى ووظائفه وتأثيراته. إنه، حرفيا، المبدأ المتحكم النهائى فى نقد ونترز. وأما أنه مفتاح فهم نقده فأمر سوف نراه إذ تتقدم هذه الدراسة عبر حياته النقدية. وطوال عمره فإنه معيار لا ينقطع يقرر به قوة وضعف كل التفاصيل فى الشعر.

ص ٣١-٣٢

مقالات نظرية

فى العشرينيات عالج ونترز، على أكثر الأنحاء مثابرة، عناصر ما يمكن تسميته "الشكلية الباطنة" فى القصيدة وعلاقتها بقيمة الشعر. ومن هنا كان توكيده القوى تصنيف وعمل الصور فى مقالة «وصية حجر» ومقالة «مد وإعادة تكامل» فى مجلة "أمريكان كارفان". كذلك كان ثمة فى عمله الباكر اهتمام بالخيوط الشعرية وبناء النظم والوجدان والشكل. بيد أن أكثر معالجاته لنظرية الشعر أصالة وتفصيلا كانت مركزة على الصورة كمصدر للإمكانات الشكلية لفن الشعر. وهذه بؤرة يمكن فهمها وتبريرها، خاصة بالنظر إلى توكيد شعراء أصحاب مذهب الصورة للصورة فى العقد الأول وفى عشرينيات هذا القرن [العشرين]. وثمة دافع إضافى إلى مثل هذه البؤرة النقدية المحدودة فى تركزها على الشعر هو الحاجة إلى تخصيص النقد وإيضاحه. وهذه الحاجة قد أضفى عليها طابعا دراميا جو المجادلات النقدية الكبيرة التى أنتجتها الهجمات الواقعية والانطباعية والتعبيرية على المداخل التقليدية ـ والخارجية فى أغلب الأحيان ـ إلى النقد أثناء العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين فى أمريكا. ومع مجئ عام ١٩٢٢، عندما بدأ ونترز حياته النقدية، كان أثر التفكير الجمالى لإليوت وآخرين من ذوى الاتجاه المشابه قد أنتج وعيا متزايدا بالأمور النوعية فى تصور ars gratia artis للأدب التخيلى لكل من الشاعر والناقد. وكانت الحركة الإنسية ـ الجديدة واحدة من أقوى القوى المضادة لهذه الدعوة إلى فن مستقل قائم بذاته.

كان أصحاب المذهب الإنسانى مهتمين بالعلاقة الدينامية والبناءة بين الفن والحياة ـ وفى ميدان الأدب بين الأدب والحياة. وكان نقد إليوت وسبنجارن يؤتى أثره المنتج فى توكيد واسع النطاق وقوى للشكل فى فن الشعر. وفى الوقت ذاته

كان المذهب الإنسانى الجديد عند بابت ومور ومجموعتهما يعتنق تصورا نقديا ينظر إلى الأدب على أنه أداة أولى لإرهاف الروح الإنسانى. كان الهدف النهائى لصاحب المذهب الإنسانى هو استخدام النقد فى توجيه الفعل الإنسانى من خلال ممارسة إرادة حرة مثقفة وهى مع ذلك حرة.

وفى ١٩٣٠ كتب سيوارد كولنز عن ونترز :

«إن مستر ونترز، فى معالجته للشعراء الأفراد، هو من بعض النواحى خير ناقد فى هذا البلد. ولكنه فى المشكلات الجمالية العامة يظل تعليقه فى أكثر الأحيان على مستوى الحديث عن مهنة المرء بينما يستهدف، ظاهريا، أن يكون نقدا. والنقص الأساسى فى مستر ونترز هو أن يفرق بين العمل الذى يجتذبه لأسباب مطلقة والعمل الذى يجتذبه لأسباب تقنية» (٣١) (٣١ ـ «النقد فى أمريكا»، مجلة «ذا بوكمان» LXXII (١٩٣٠) ص ٢٢٥).

وتوكيد ونترز التفاصيل التقنية، والصورة بخاصة، يوفر بعض الأسباب لمثل هذا الوصف لنقده. بيد أن براعته التقنية فى معالجة البناء الشعرى قد وازنها الهدف المقرر بوضوح فى عنوان مقالته المنشورة بمجلة «أمريكان كارفان» قبل ذلك بعام واحد فحسب: «مد الروح الإنسانى وإعادة تكامله من طريق الشعر، الفرنسى والأمريكى بخاصة، منذ بو وبودلير».

أضف إلى ذلك أن ونترز يقر بدينه الخاص لبابت، ومن ثم للمذهب الإنسانى. بيد أن المذهب الإنسانى، بين يدىّ بابت ومور، قد جنح إلى أن يكون مجرد نسخة أغزر علما وأكثر تعقيدا من النظرة التقليدية إلى الوظيفة التعليمية للأدب. ومثل هذا المدخل قد أغمض الطابع والخصائص الجمالية للأدب التخيلى. ومن الناحية الفعلية وصل إلى نسخة عصرية من الهرطقة التعليمية التى عابها بو، والتى أدانها فى فترة أحدث سبنجارن وإليوت. كانت ملاحظة إليوت القائلة إن عمل الفن الأدبى لا يمكن الحكم عليه بحسبانه كذلك إلا بمعايير أدبية تلخيصا لمعارضة النزعة التعليمية.

وفى ١٩٣٠، عام تقرير كولنز، بلغت المساجلة بين أصحاب المذهب الإنسانى والجماليين ذروتها بنشر مجلدين : «المذهب الإنسانى وأمريكا» (٣٢) (٣٢ ـ نورمان فورستر (محررا) المذهب الإنسانى وأمريكا : مقالات عن نظرة الحضارة الحديثة) و«نقد المذهب الإنسانى» (٣٣) (٣٣ ـ C. هارتلى جاراتان (محررا) نقد

المذهب الإنساني : ندوة ، نيويورك ١٩٣٠). وفي المجلد الأول دافع بابت ومور وحوالي إثني عشر آخرين من أصحاب المذهب الإنساني عن وضع المذهب الإنساني. أما الهجوم المعتاد في مجلة "كريتيك" فشمل مقالة ونترز النقدية. كانت مقالته في مجلة «سشان» عام ١٩٢٤ ومقالته في مجلة "أمريكان كارافان" عام ١٩٢٩ هي معالجاته الوحيدة السابقة للأوجه النظرية للنقد حيث عالج أصوله بشئ من التفصيل. وبسبب عنايتها بالتقنيات الشكلية تعرضت على نحو جوهري لاتهام كولنز بأنها «حديث عن مهنة المرء». ومهما يكن من أمر فإن توكيد ونترز في مقالة "الشعر والأخلاق والنقد" إنما ينصب على تلك "الأسباب المطلقة" التي استثار غيابها ادعاء كولنز عن عمله الباكر. وثمة أهمية إضافية لهذه المقالة تتمثل في أن عنصر «الأخلاق» فيها - وقد أسرف في تبسيطه أو فهمه فهما ناقصا - قد أدى باستمرار إلى إساءة تفسير نظرية ونترز طوال تاريخه التالي ناقداً.

وعند مناقشة المذهب الإنساني وصلته بالنقد الأدبي فإن عمل المبدأ المعنوي في التفسير والحكم الأدبيين أمر أساس بدرجة عالية. إن صاحب "المذهب الإنساني معنّي، على نحو جدي، بتشكيل الخلق الإنساني من حيث علاقته بالسلوك الإنساني. وبالعكس فإنه معنّي بأثر السلوك الإنساني في الخلق الإنساني. وبقدر ما يمكن أن يكون للأدب من أثر تشكيلي وسلوكي في القارئ فإن خصائص ذلك الأثر هم ضروري للناقد الذي ينظر إلى الأدب على أنه فن جاد ومهم، مثلما هو الشأن مع ونترز بالتأكيد. ولكن الناقد الأدبي، في اهتمامه بالخلق والسلوك الإنسانيين، لابد - لكي يحتفظ بهويته الخاصة ناقدا - أن يقتصر بمثابرة على الدلالات الأدبية - بصورة دقيقة - للعمل الذي يتعامل معه. وفي مقالة «الشعر والأخلاق والنقد» لا يساورنا شك في مكان بؤرة ونترز. فهي مركزة على القصيدة ذاتها، والعلاقة المتداخلة العاملة بين الشاعر والقصيدة والقارئ - الناقد.

وفي تصوره لطبيعة الشعر ووظيفة الشعر، من الكلمة إلى القصيدة بأكملها نجد أن ونترز معقد. وذلك لأن القصيدة ذاتها معقدة.

ص ٣٢ - ٣٤

وأهمية مقالة «الشعر والأخلاق والنقد» في نمو ونترز كمنظر نقدي مزدوجة. فهي ، أولا، أدق وأكثر نفاذا من عمله الأسبق في تصوراتها للامتياز والنقص في

الشكل الشعرى. وثانيا، وربما كان هذا هو الأهم إذا أردنا أن نحدد مكان وضعه النظرى، لأنها - بعناية وعمدا - تفصل ونترز عن بابت ومور ونوع المذهب الإنسانى الذى ينتميان إليه. وفى صدد هذه النقطة الأخيرة فإن ونترز حريص على أن يقر بدينه، داخل حدوده الحقة، لكل من بابت ومور. ومهما يكن من أمر فإنه يعترض على مدخلهما من حيث إنهما يناصران مبادئ سلوكية أكثر مما يقدمان وسيلة لفهم الشعر نقديا.

ص ٣٦

البدائية والانحطاط

فى أواخر الثلاثينيات اتسع أفق ونترز النقدى فباقتناع ظاهر بأن نظريته النقدية صائبة، وثقة فى تقنياته، أخرج اثنتين من مجاميعه الأربع الكبيرة من المقالات النقدية. وأولى هذه المجاميع هى «البدائية والانحطاط» التى نشرت فى نيويورك عام ١٩٣٧. وهذا المجلد، وعنوانه الفرعى «دراسة للشعر التجريبى الأمريكى»، لا يدعنا فى شك من أمر نيته. فهو يشتمل على خمس مقالات: ١) أخلاقية الشعر ٢) المدرسة التجريبية ٣) المواضعات الشعرية ٤) البدائية والانحطاط ٥) أثر العروض فى المواضعات الشعرية.

ص ٣٧

وفى تطويره لهذا المدخل يدرس سبعة أنماط أساسية من البناء الشعرى: (١) منهج التكرار (٢) المنهج المنطقى (٣) المنهج القصصى (٤) منهج الإشارة الزائفة(٥) التقدم النوعى (٦) تناوب المناهج (٧) الحالة النفسية المزدوجة.

وكل من هذه المناهج مدروس بطريقة تهيئ القارئ لتقبل الهدف الخيطى للمجلد بأكمله، وهو على وجه التحديد إعادة تكوين نظرية البناء الشعرى. وثمة مقدمة منطقية، ذكرناها أعلاه، مؤداها أن عيوب الشعر المعاصر غير التقليدى يمكن عرضها، على أحسن الأنحاء، بمعارضة حدوده على فضائل الشعر التقليدى. وتثبت نتائج ونترز هذه المقدمة بمادة تدعيمية تتنوع من حيث النسبة، فهى فى بعض الحالات موجزة وفى حالات أخرى مطولة.

ص ٣٩

وبأمثلة من قصائد ميريان مور وهارت كرين وت.س. إليوت وو. ك. وليمز وهـ.د.، يبرز ونترز نقط الضعف الناتجة عن استخدام هذه المناهج، ثم، على

سبيل التعزيز، يلمع إلى قصائد من قبيل «النمر» لبليك، «أنشودة إلى المساء» لكولنز، «أنشودة إلى رياح الغرب» لشلى، «أنشودة إلى عندليب» لكيتس، بوصفها أعمالا تمثل الإشارة الزائفة. ويعود بها ونترز إلى "الأغانى المجنونة" عند شكسبير وفلتشر وهريك، وإلى ملحوظة لجونسون فى ثنايا ترجمة هذا الأخير لحياة دريدن.

ص ٤١

وعلى حين يقر ونترز بدينه لكتاب بابت المسمى «روسو والرومانتيكية» فى هذه المناقشة فإنه يعلن بوضوح معارضته للتورية الساخرة الرومانتيكية، لأن الحالة النفسية المزدوجة فى قصائد التورية الساخرة تكشف عن خضوع للشعور من جانب الشاعر. وهكذا فإنه نظرا للافتقار إلى تحكم كافٍ معقول، تغدو القصيدة ذاتها تعبيرا غير كافٍ، معنويا، عن فن الشاعر. وعلى ذلك فإن اتجاه الرومانتيكى صاحب التورية الساخرة «إفساد للشعور» « يستتبع إفسادا للأسلوب».

ص ٤٤

وفى عنايته بمتضمنات البدائية والانحطاط فى الشعر المعاصر، لا يعارض ونترز التجربة من حيث هى كذلك. لقد كانت ردود فعله فى صالح تجارب دن وكراشو وملتن الناجحة. وهو يلاحظ أنه فى كل من هذه الحالات الثلاث كان الشعراء خاضعين لـ «كابح فلسفة قابلة للفهم» فضلا عن الكوابح التقنية لبناء الشعر التقليدى. وبالعكس، يجد أن تجريبية باوند وكرين تفتقر إلى مثل هذه الكوابح.

ص ٥١

ورغم اهتمامه العميق بطابع الأشكال التجريبية كالشعر الحر، ورغم البراعة التى أبداها فى تحليل هذه الأشكال، ورغم احترامه لنزاهة الشعراء التجريبيين الفنية، فإن ونترز يشعر بنفور أساس من البحور التجريبية وبارتباط قوى بالبحور التقليدية.

ص ٥٤

وعلى امتداد كتاب «البدائية والانحطاط» ينم ونترز على فهم منظم لأهداف وتقنيات الشعر التجريبى الأمريكى فى العقدين الثانى والثالث من القرن

العشرين. ولكنه يرفض، على نحو مؤكد، هجران المجريين أنماط فن الشعر التقليدى واصطناعهم أنماطا جديدة.

وكما أوضح فى دفاعه عن تجارب كراشو وملتن وتشرشل وغيرهم فإنه لا يكن عدم احترام متأصلا للتجربة. ولكنه يقاوم بقوة المواضعات التجريبية لأنها تنبذ الكوابح التى تجعل أعلى مستويات فن الشعر أمرا ممكن البلوغ. وهذه الكوابح، فى النهاية، هى التكيف الصائب بين شعر الشاعر ودافعه.

ص ٦١

لعنة مول

فى ١٩٣٨، بعد ظهور كتاب "البدائية والانحطاط" بعام، نشر ونترز "لعنة مول : سبع دراسات فى تاريخ الظلامية الأمريكية". وهذه المجموعة امتداد للاهتمامات النظرية المركزية لكتاب "البدائية والانحطاط"

*

و «لعنة مول» تتابع هذه الظلامية من خلال رسم معالم تاريخها كحالة ذهنية فى الأدب الأمريكى، كما تتكشف فى كتابات هوثورن وكوبر وملفل وبووفرى وإمرسن وهنرى جيمز. كان كتاب «البدائية والانحطاط» يركز، فى المحل الأول، على تقويم الأشكال الأدبية، مستخدما الكتاب على سبيل التمثيل لها. أما كتاب «لعنة مول» فدراسة للكتاب الأفراد.

ص ٦٢

عند ونترز أن هوثورن قد دمره الافتقار إلى الفهم المعنوى لهويته الأيديولوجية الخاصة. أما كوبر، على الوجه المقابل، فقد دمره عجزه عن أن يتقبل روح عصره، وأن يتحكم فى العاطفة التى كانت تتخلل أسلوبيات ذلك العصر والتى أفسدت كتابته. وكما هو الشأن فى دراسته لهوثورن فإن ونترز معنىّ فى المحل الأول بتقدير صفات كوبر الأدبية. ومهما يكن من أمر فإنه يدنو من تحليله الأدبى لكوبر من خلال إعادة تحديد لفضائل كوبر الأدبية وذلك من خلال انتباه وثيق إلى استخدام كوبر النظريات الاجتماعية مصدرا للابتكار القصصى.

ص ٦٧

ويختم ونترز دراسته لملفل بدراسة وجيزة لـ «تايبى» و «أومو» و «ماردى» و «ذو السترة البيضاء» و «ردبيرن» و «إسرائيل بوتر». ومن بين هذه الأعمال فإن إشارته

الوحيدة المفصلة. وهى إشارة محدودة جدا. إنما هى إلى «ماردى» ربما لأنها قريبة من «موبى ديك» من حيث الحجم والمدى. وهو يعيب الكتاب على أساس أن خيطه غير ناضج ورومانتيكى، وإن يكن على مستوى بالغ العلو من الفن الرومانتيكى.

ص ٧٨ . ٧٩

أما فى حالة بو فإن نغمة تحليل ونترز تنتقل من نغمة المدح المحدود والتصويب المتدبر للمواقف النقدية المتعارف عليها إلى نظرة معادية على نحو جذرى. إنه يعتنق هذه النظرة فى بداية دراسته لبو ويظل محتفظا بها حتى النهاية. وإذ يلاحظ ونترز اتفاقا ملحوظا بين نظرية بو وممارسته يدعوه «سيئا فى كلا الأمرين على نحو استثنائى». وفى عملية تدعيمه هذا الموقف يقوّض بو ناقدا وكاتبا للقصة القصيرة وشاعرا.

ص ٨٠

ودراسة ونترز الوجيزة لبو شاعرا مقصورة على ست قصائد: «مدينة فى البحر» «القصر المسكون» «الدودة الفاتحة» «يولاليم» «الغراب» «النائم». ومن بين هذه القصائد التى يشعر ونترز بأن صيت بو يقوم عليها يعد «مدينة فى البحر» أحسنها. ومع ذلك يجدها تحمل كل شوارد الألجورية بينما تفتقر إلى المغزى. وحتى بوصفها قصيدة نزعة انفعالية غامضة فإنها ناقصة أساسا بسبب ضعف صياغتها. وعلى ذلك فإنها أكثر «إخفاقات بو إدهاشا وموهبة».

ص ٨٥ . ٨٦

جونز فرى ورالف والدو إمرسن

فى دراسته القصيرة نسبيا لجونز فرى ورالف والدو إمرسن يعنى ونترز بالصوفية كأحد أوجه فكر نيو إنجلند واتصالها بالذكاء المعنوى المتدهور الذى يسم تحقق لعنة مول فى كتابات نيو إنجلند فى العصر الأخير. وإذ يدرس ونترز فرى وإمرسن، يجد تضادا حادا فى النوعية الروحية لعمل كلا الرجلين. إن أحدهما، إمرسن، قد كان له تأثير أدبى وذهنى قوى، والآخر، فرى، قد اختفى من المشهد الأدبى إلى النقطة التى ينوى ونترز عندها إعادة ترسيخ مكانته فى الأدب

الأمريكى. والحق إن البؤرة الأولى فى هذه المقالة الحادة إنما تنصب على فرى، وإمرسن مستخدم كوسيلة نقدية رافعة لرفع صورة فرى الغائصة.

ص ٨٩

والقسم الختامى من المقالة تقديم شامل وتصويبى لتقويم ونترز الكلى لجيمز. إنه هنا يثنى على جيمز بوصفه روائيا من أعلى طبقة. وبالرغم من الغموض والتشعب العارضين لنثره «فإنه دائما حساس وأمين». ومن حيث رسم الشخصيات ونوعية الكتابة، يحل ونترز ميرديث وجورج إليوت فى مكانة أدنى كثيرا من جيمز.

ص ١٠٦

قصيدة القرن السادس عشر الغنائية فى إنجلترا

إن كتابات ونترز النقدية ذات الدلالة فى هذه الفترة الثانية ١٩٣٠ـ ١٩٣٩ تنتهى بنشره فى مجلة «شعر» مقالة من ثلاثة أجزاء عنوانها «قصيدة القرن السادس عشر الغنائية فى إنجلترا». كان الشعراء الغنائيون فى القرن السادس عشر من اهتمامات ونترز الراسخة. وقبل ذلك بست سنوات كان قد نشر مراجعة لـ «كتاب أوكسفورد فى شعر القرن السادس عشر». وفى هذه المراجعة الأسبق انتهز ونترز الفرصة ليعبر عن نقد قوى للقيم النقدية التى تقوم عليها مختارات أوكسفورد، ولما ينتج عن ذلك من مدى غير مرضٍ للمجموعة. لقد نعى، بوجه خاص، إغفال جوج، وقصر جاسكوين على «سجعتين هينتى الشأن»، والتقديم الهزيل لتر برفيل، والأكثر من ذلك أنه وصف جاسكوين بأنه أعظم الشعراء الغنائيين الإنجليز قبل بترارك.

ص ١٠٨

(٤)

التوكيد

١٩٤٠ ـ ١٩٤٩

إن نقد ونترز فى هذه الفترة الثالثة يتبع عموما نموذج عمله من ١٩٣٠ـ ١٩٣٩. ومع استثناءات قليلة فإن بنية كتابته كانت مقصورة على مقالات ومراجعات. وتشمل مقالاته موضوعات متنوعة فى تاريخ الأدب ونظريته ودراسات لكتاب

أفراد، عادة من الشعراء. أما مراجعاته، وهى لا تتجاوز ثلاثا من حيث العدد، فمعالجات وجيزة لخمسة شعراء تبلغ أقل من عشر صفحات. إن أعماله الرئيسية المنشورة فى هذه الفترة ثلاثة مجلدات: تشريح اللامعنى(٣) (٣ ـ ورفوك، كونتكت ١٩٤٣) إدوين آرلنجتن روبنسن(٤) (٤ ـ نورفوك، كونتكت ١٩٤٦) دفاعا عن العقل(٥) (٥ ـ نيويورك ١٩٤٧) وهى مجموعة مقالات ودراسات ونترز النقدية الكبرى. وكما هو الشأن فى أعمال ونترز السابق نشرها فإن اهتماماته تقع بصفة رئيسية فى المناطق العامة للشعر ونظرية الأدب والنقد، خاصة حين تطبق على الشعر. وهدفه الحالى، كما فى الفترات السابقة، هو أن يؤكد قيم الأدب الجمالية. وعموما فإنه معنىّ فى المحل الأول بأوجه الأدب التى تفصّل الأهداف الجمالية وتعمّقها. أما أن دلالته وصيته قد ظلا ينموان فى هذه الفترة فذاك ما يشير إليه إدراج مقالاته فى ثلاثة كتب منتخبات ممثلة(٦) (٦ـ «ت. س. إليوت: وهم رد الفعل» فى كتاب ليونارد أنجر (محررا) ت.س. إليوت : نقد مختار، نيويورك ١٩٤٨، ص ٧٥-١١٢. «المدرسة التجريبية فى الشعر الأمريكى» فى كتاب مارك سكورر وجوزفين مايلز وجوردون ماكنزى (محررين): النقد: أسس الحكم الأدبى الحديث، نيويورك ١٩٤٨، ص ٢٨٨-٣٠٩. «مشكلات تمهيدية» فى كتاب ر. و. ستولمان (محررا) نقدات ومقالات فى النقد ١٩٢٠ـ ١٩٤٨ نيويورك ١٩٤٩، ص ٢٠١ـ ٢٠٩). وكمياً، فإن كتابته قد قلت بدرجة ملحوظة عن المستوى المنتج للفترة ١٩٣٠ـ ١٩٣٩.

وأول عمل منشور لونترز فى هذه الفترة الثالثة هو مقالته المسماة «حول إمكانية تاريخ مقارن للأدب الأمريكى» المنشورة فى مجلة «الأدب الأمريكى» فى نوفمبر ١٩٤٠. بديهى أنه يعالج هنا مشكلة من مشكلات الدرس الأدبى. ومع ذلك فإن موقفه نقدى فى المحل الأول. وهو يتابع النقاش بطريقة متسقة مع الوضع النظرى الذى ظل يتخذه طوال تاريخه النقدى منذ مطلع العشرينيات. إن توكيده القيمة الفنية للأدب ـ بوصف ذلك متميزا عن أىٍ من أوجه القيمة التاريخية على نحو علمى أو الدراسية ـ وضع طوّره فى كتاباته النقدية الباكرة وبرهن عليه فيما بعد فى مناقشاته للشعر الغنائى الإنجليزى فى القرن السادس عشر. وحساسيته الجمالية تثبت اقتناعه فى هذه المقالة بأن التواريخ السابقة للأدب الأمريكى. وبصفة خاصة تواريخ بارنجتون ومن تبعوه ـ تخطئ فى فكرتها الخاطئة الذاهبة

إلى أن أفكار العمل الفنى يمكن تحديدها واستخلاصها دون أى جهد خاص من جانب المؤرخ لفهم العمل الفنى من حيث هوفن.

ص ١٢٠ ـ ١٢١

تشريح اللامعنى

إن أفكار ونترز عن مسئولية الشاعر أمام قصيدته، والعلاقة المتداخلة بين الموضوع وبناء اللغة دعامات أساسية للأحكام التى يصدرها فى كتاب «تشريح اللامعنى»، المجموعة التى نشرها فى ١٩٤٣. ويشتمل الكتاب على ست مقالات، خمس منها كتبت له خصيصا : «مشكلات عقيدية»، «ولاس ستفنز أو تقدم اللذّى»، «هنرى آدمز أو خلق الخلط»، «جون كرورانسوم أو رعد بلا رب» و«حواش». وإحدى المقالات، «ت. س. إليوت أو وهم رد الفعل» سبق ظهورها فى مجلة «كينيون رفيو» فى ١٩٤١. واثنتان من المقالات الست ـ «مشكلات تمهيدية» و«حواش» ـ معنيتان فى المحل الأول بنظرية الأدب. أما الأربع الباقية فأمثلة تصور، على نطاق واسع، تقنيات ونترز فى الدرس والنقد الأدبى. هنا، كما فى مجموعتيه السابقتين «البدائية والانحطاط» (١٩٣٧) و «لعنة مول» (١٩٣٨) نجد تفسيرات ونترز وأحكامه الأدبية مدعمة بالتزامات أساسية بأصول قوية من العقل وأخلاقية النقد.

ص ١٢٣

إن دراسته الكاملة لروبنسن، وعنوانها «إدوين آرلنجتن روبنسن»، ظهرت فى ١٩٤٦. وهذا الكتاب الصغير ـ فى مائة واثنين وستين صفحة ـ يتميز فى تاريخ عمل ونترز المنشور بأنه دراسته الكاملة الوحيدة لأديب التى صدرت منفصلة فى شكل كتاب.

وعموما فإن هذه الدراسة لروبنسن تتمشى مع مبدأ ونترز القائل: «إن الفهم النقدى والفهم التاريخى لا يعدوان أن يكونا وجهين لعملية واحدة» وفى تطبيقه لهذا المبدأ يفتتح ونترز دراسته بثلاثة فصول تاريخية بصفة خاصة عنواناتها على الترتيب : «حياة روبنسن» (ص ١-١٣) «خلفية نيوإنجلند» (ص ١٤ ـ ١٩) «مؤثرات أدبية فى أسلوب روبنسن» (ص ٢٠-٢٨). أما عن وقائع حياة روبنسن فإن ونترز يستخدم السيرة التى كتبها هيجدورن للشاعر(٢٩٢) (٢٩٢ـ هرمان هيجدورن، إدوين آرلنجتن روبنسن: سيرة، نيويورك ١٩٣٨) ومنها يستخلص خلفياته الأسرية

والتعليمية والاجتماعية. ويشمل هذا حياة موضوعه فى هيد أوف ذا تايد وجاردينر بولاية مين، ودراسته بجامعة هارفرد، وحياته اللاحقة فى نيويورك. كذلك يدرج تاريخا انتقائيا لأعمال روبنسن المنشورة. وتنتثر فى تضاعيف الوقائع التاريخية تفسيرات ونترز التصويبية التى تومئ إلى نقدات لأفكار روبنسن وأعماله فى البنية الأساسية للدراسة.

ص ١٧٧

على الرغم من أن ونترز على استعداد للإقرار بأثر موروث نيو إنجلند فى عقل روبنسن وخلقه فإنه يشعر بأنه «ليكون من العسير.. أن نبين تأثير أى كاتب مفرد من كتاب نيو إنجلند فى روبنسن». ربما كان إمرسن قد أسهم «بقدر ضئيل» فى تفكيره، وثمة أوجه شبه معينة فى قصائده الطويلة بالمنهج العام لهنرى جيمز. ولكن المؤثرات الأدبية الأولى فيه بريطانية كلها، وأقل مما يشهد به أغلب النقاد. ثمة ارتباط بين ميل روبنسن إلى القصيدة اللاشخصية، وخبرة القروى، والملامح المشابهة لذلك عند كراب. بيد أن ونترز يشعر بأن هذا لا يثبت تأثيرا، وربما كان الأحرى أنه لا يثبت إلا إعجابا بكراب. وبالمثل يمكن مقارنة روبنسن بهاردى من حيث إن هاردى كان يكتب من منظور مأسوى على الحياة العادية لمنطقته المحلية، وكان أسلوب هاردى عاطلا من الزينة وقويا كأسلوب روبنسن. أضف إلى ذلك أن روبنسن كان معجبا بهاردى. ولكن أى شبه متبادل بينهما إنما هو فى الصفات العامة أكثر منه فى الدقائق . أضف إلى ذلك أن الاختلافات بين الرجلين ملحوظة:

«إن خير قصائد هاردى فى أغلب الأحوال بالغة الإيجاز، وحتى قصائد روبنسن القصيرة أطول عدة مرات من خير قصائد هاردى. إن هاردى يصف المنظر الطبيعى بالتفصيل ويضمر المأساة الإنسانية. أما روبنسن فيحلل المأساة ويضمر المنظر الطبيعى. إن قصائد هاردى تملك الإيقاع والخصائص البنائية للأغنية، والأغنية الشعبية تقريبا. أما قصائد روبنسن فتملك البحر الحاد للشعر التعليمى وبناء العرض الشكلى».

نمّ روبنسن على اهتمام بالأشكال الغنائية الفرنسية الباكرة مثلما فعل دوبسون وسونبرن عند دورة القرن [التاسع عشر]. ولكن ونترز يشعر بأن هذا ينم على اهتمام مشترك أكثر مما ينم على تأثير. وقد أشار البعض إلى تأثير من جانب

كبلنج فى روبنسن، فى البحور الشبيهة بالموال والخاصة الدرامية أو التعليمية البسيطة على نحو زائد. ولكن عند ونترز إن هذه الملامح غير طبيعية فى حالة روبنسن. ولئن كان ثمة علاقة بين الرجلين فهى «مسألة تشابه فى الذوق وليس مسألة تأثير».

ومهما يكن من أمر فإن ونترز فى حالة براوننج يجد «تأثيرا أوضح وأهم» يؤدى فى كثير من الحالات إلى متابعة وثيقة لمناهج براوننج من جانب روبنسن. وفى مونولوجاته الدرامية فإن «الشبه السطحى ببراوننج فى قصائد روبنسن الطويلة «وهم إلى حد كبير». ويقبل ونترز «البرهان الداخلى» المقدم من الأستاذ هويت هـ.هدسن على أن روبنسن كان متأثرا تأثرا قويا بشاعر إنجليزى من القرن التاسع عشر هو و. م. بريد. ولكن هدسون يقرر أن روبنسن متفوق على بريد .

ص ١٧٨-١٧٩

وهذه الدراسات المسحية الوجيزة للخلفية السيرية والأيديولوجية والجمالية تليها ثلاثة فصول أكثر طولا يدرس فيها ونترز البنية الأساسية لأشعار ونترز تحت عنوانات : «القصائد الأقصر» (ص ٢٩-٦٠) «القصائد الطويلة الأخرى» (ص ٩٧ ـ ١٣١). كان ونترز فى دراسته لخلفية نيو إنجلند عند ونترز قد تحدث عن الشبه بين الشاعر وشخصياته كما يتبدى فى بعض من خير قصائده. وهذا الشبه يُرى بصورة خاصة فى «شخصيات ضعيفة أو لا يؤبه لها فى أعين الورى، ولكنها تقوت نفسها فى وحدتها على نوع من النزاهة الداخلية». إن نية ونترز الظاهرة هى الدفاع عن روبنسن إزاء الرأى الذاهب إلى أنه، روحيا، لا يعدو أن يكون اشتقاقيا. وعلى نحو مشابه فإنه إذ يدرس ونترز المؤثرات فى أسلوب روبنسن، يجد نزاهة جمالية فى روبنسن، قوة تقنية فريدة تحميه من أن يُظن شاعرا مفتقرا إلى الأصالة محاكيا، ومن ثم مفتقر إلى النزاهة الجمالية. ومع ذلك فهو لا يبالغ فى نوعية عقل روبنسن أو شعره.

ص ١٨٠

ثمة غموض لدى روبنسن كما أن ثمة وضوحا. ويحاول ونترز أن يعرّفه على وجه الدقة. إن نمطين من الغموض يسمان الشعر الحديث : فالنمط الأول ينتج عن عجز فى الشاعر الذى إذ يحاول أن يكون واضحا يدلى دون قصد بتقريرات غير قابلة للفهم. ويمكن رؤية هذا النوع من الغموض فى قصيدة إمرسن

«المشكلة» وقصيدة هارت كرين «الرقصة». أما النمط الثانى فإغماض، واع عمدا وبصورة كاملة، من جانب الشاعر. ويمكن رؤية هذا النمط الثانى لدى ما لارميه فى مرحلته اللاحقة، وهو يضلل نفسه بالظن أنه يقّوى العنصر الوجدانى فى قصائده بقمع العنصر العقلانى ، أو فى منهج رنبو المهلوس إن قليلا أو كثيرا، منهج ترتيب الرموز فى متتالية لا معنى لها. وهذه الأنماط مختلفة عن أنماط الغموض اللوذعية عند باوند، أو رموز بليك الخاصة، وتوضيحها إنما يتسنى، فى النهاية، من طريق البحث. وهى تختلف أيضا عن غموض «أناشيد» باوند حيث الغموض الحق ليس حاضرا لأنه لم يُرد قط بالتقريرات أن تكون واضحة. إن غموض روبنسن، بحسب ما يقول ونترز، ليس من هذه الأنواع. والأحرى أنه نتاج لـ«اليانكى المتعفن وقد استسلم للنزوة».

ص ١٨٣

وفى صدد قصائد روبنسن التى تعالج أفكارا سياسية واجتماعية يشعر ونترز أن أغلبها ضعيف وليس فيها ما يمثل خير نوعية له. إن أفضلها يمثل قدرته المميزة على أن يركز على حالة الإنسان الفرد. وقصيدة «المعلم» التى تعالج لنكولن، وقصيدة «الكاشف» التى تعالج ثيودور روزفلت أمثلة لذلك.

وعندما يتحول روبنسن إلى موضوعات أكثر تعميما ـ كما فى قصيدة «كاسندرا» مثلا حيث «يحذر الأمة من النزعة التجارية المتحمسة على نحو ساذج لمطلع هذا القرن [العشرين] » . يستخدم الهجاء الساخر الحاد.

ص ١٨٤-١٨٥

وفى تقويمه الختامى للقصائد الأقصر يعيد ونترز تأكيد اهتمامه بالتشعبات الأيديولوجية والتاريخية لروبنسن. وملخص رأيه أن خير قصائد روبنسن «يلوح أنها تعالج شخوصا ومواقف بعينها». وفى هذه القصائد نجد أن فحصه حريص ذكى، ومنهجه تحليلى، وأسلوبه فى الأساس بالغ التبريز.

وفى صدد المؤثرات التاريخية تكشف خير قصائده عن :

«ميل نيو إنجلند إلى الأخلاقيات العملية، حب استطلاع مفعم بالعاطفة إزاء الدرامات الفردية و.. فى فحصه لها يستهدى بالقيم المعنوية والروحية للموروث

المسيحى العام كما انحدرت إليه على شكل كلمة شعبية أو حسن إدراك مشترك، رغم أنه فى تطبيقه هذه القيم ينم على نفاذ وحذق هما مقياس عبقريته».

ص ١٨٥

ثلاث قصائد آرثرية

إن أكثر من ثلث دراسة روبنسن بأكملها مخصص للنظر فى قصائده الطوال. ويقسم ونترز هذه القصائد إلى فئتين : «القصائد الآرثرية الثلاث» (ص٦١. ٩٦) . و«القصائد الطويلة الأخرى» (ص ٩٧ ـ ١٣١). ومن بين القصائد الآثرية ينظر ونترز إلى قصيدتى «ميرلين» و «لانسلوت» على أنهما يشتملان على خير شعر فى أعمال ونترز الأطول كلها. وقصيدة «ترسترام»، وإن تكن أدنى من كل من «مرلين» و«لانسلوت» من حيث البناء والنظم، أفضل فى رأى ونترز من أية قصيدة أخرى تقريبا من قصائده الطوال. وفى ضوء البناء يعتبر ونترز قصيدة «لانسلوت» ليست أفضل قصائد روبنسن الأطول فحسب، وإنما واحدة من «أقوى القصائد الطوال بناء» فى اللغة الإنجليزية».

ص ١٨٦-١٨٧

القصائد الطويلة الأخرى

من بين أعمال روبنسن العشرة التى يدرسها ونترز تحت عنوان «القصائد الطويلة الأخرى» نشرت ثمانٍ منفردة: رومان بارثالو (١٩٢٣) الرجل الذى مات مرتين (١٩٢٤) بيت كافندر(١٩٢٩) مجد العنادل (١٩٣٠) ماثياس لدى الباب (١٩٣١) تاليفر (١٩٣٣) آمارانت (١٩٣٤) الملك جاسبر (١٩٣٥). ونشر عملان ـ هما على وجه التحديد «كابتن كريج» (١٩٠٢) و «حصاد إيفون» (١٩٢١) ـ فى مجاميع قصائد أقصر. ويجد ونترز كل هذه القصائد معيبة من إحدى النواحى. فقصيدة «كابتن كريج» «ذات أشجان حقة، وكثير من تفاصيلها مسلٍ على طول الطريق، ولكنها مثل كثير من قصائد روبنسن التى "تكبحها قافيةٌ زائدة عن الحاجة، ولا تعيش طويلا بعد الترحيب بها». وقصيدة «حصاد إيفون» من حيث الأسلوب «تمتلك فضائل النثر الكفء وإن يكن عاديا». وقصيدة «رومان بارثالو» «لا ترتفع قط فوق مستوى الكتابة المفتقرة إلى الامتياز».

ص ١٩٤

القصائد متوسطة الطول

فى هذا القسم التحليلى الختامى (ص١٣١-١٤٢) من دراسته لروبنسن يدرس ونترز أساسا القصائد التالية : «إسحق أرشيبولد» «العمة إيموجين» «سفر أنانديل (من ديوان «كابتن كريج» إلخ... ١٩٠٢) «بن جونسون يستضيف رجلا من ستراتفورد» (من ديوان «رجل إزاء السماء» ١٩١٦) «الخانات الثلاثة» «على الطريق» «جون براون» «تاسكر نوركروس» «راهيل تخاطب فارنهاجن» «لعازر» (من ديوان «الخانات الثلاثة») «رمبرانت يحدث رمبرانت» (من ديوان «حصاد إيفون» إلخ ١٩٢١) «ديونيسوس شاكا» «جنفيف وألكساندرا» «مورتمين» «ديموس وديونيسوس» (من ديوان «ديونيسوس شاكا» ١٩٢٥) «نيقوديموس» «سيسيرا» «تواسان لوفرتير» «بونس دى ليون» «مسيرة رجال الكاميرون» (من ديوان «نيقوديموس»١٩٣٢). إن ثلاثا من هذه القصائد . «على الطريق» «ديونيسوس شاكا» «ديموس وديونيسوس» . قد سبق له النظر فيها فى دراسته للقصائد الأقصر، بسبب علاقتها الوثيقة بها من حيث الموضوع. ومعالجة القصائد الباقية وجيزة، ولكن ونترز يعتقد أن «بعضا من خير أعمال روبنسن يوجد فى هذه المجموعة».

ص ٢٠١

خاتمة

فى خاتمة عامة وجيزة لدراسته عن روبنسن يطرح ونترز ثلاثة أسئلة :

أى نوع من العلاقة يقوم بين روبنسن والشعراء الذين سبقوه وتلوه؟

إلى أى حد يؤثر أى من نقاط ضعفه فى شعره العظيم؟

أين مكانه عند المقارنة بسائر الشعراء العظام، أمريكيين أو بريطانيين ، ممن كتبوا باللغة الإنجليزية ؟

ص ٢٠٦

دفاعا عن العقل

جُمعت مجلدات ونترز النقدية السابق نشرها فى كتاب «دفاعا عن العقل» الذى ظهر فى ١٩٤٧ (أيفور ونترز، دفاعا عن العقل، دنفر ١٩٤٧). وتشمل هذه المجموعة النصوص الكاملة لكل من كتبه النقدية الثلاثة السابقة: البدائية

والانحطاط (١٩٣٧) لعنة مول (١٩٣٨) تشريح اللامعنى (١٩٤٣). وثمة مقالتان لم يسبق نشرهما تكملان الأعمال الباكرة هما على وجه التحديد "كلمة تمهيدية" (ص ٣ -١٤) و «دلالة قصيدة «الجسر» لهارت كرين: أو ماذا يظن المرء بالأستاذ س؟» (ص ٥٧٥-٦٠٣). إن النصوص الكاملة لكل هذه المجلدات الثلاثة السابق نشرها قد شرحناها فى متن هذه الدراسة، وعلى ذلك فإنه عند هذه النقطة سنقتصر على النظر فى القطعتين المكتوبتين خصيصا لهذه المجموعة: «كلمة تمهيدية» و «دلالة قصيدة «الجسر» لهارت كرين: أو ماذا يظن المرء بالأستاذ س؟.

ربما كان خير تلخيص وجيز قدمه ونترز لأصوله النقدية الخاصة هو ما نجده فى «الكلمة التمهيدية» لهذه المجموعة. ومن ثم فإن قيمة خاصة ترتبط بهذا الشرح الوجيز لمدخله ومعتقداته.

ص ٢٠٩

هارت كرين

هذه المقالة عن هارت كرين هى القطعة الختامية فى كتاب «دفاعا عن العقل». وكما ذكرت من قبل فهى مكتوبة خصيصا لها، لم تنشر قبل الآن فى أى من المجلدات السابقة التى تتألف منها المجموعة. والمقالة، كما يوضح عنوانها، لها خيطان رئيسيان: فهمها الآن هو معنى قصيدة كرين «الجسر» وقيمتها. وثانيا، تطبق ذلك المعنى وتلك القيمة على ممارسات راهنة فى تدريس الأدب بالتعليم الأمريكى العالى. وفى الوجه الأول من المقالة يسبر ونترز أصول كرين ومتضمناتها الأيديولوجية، وخصائصه وقيمه كشاعر. ويبدأ بتعريف لـ «الدلالة».

ص ٢١٧

(٥)

شعراء وبويطيقيا ١٩٥٠. ١٩٥٩

فى الفترة الرابعة من نقد ونترز المدرج فى هذه الدراسة الوصفية ثمة تناقص ملحوظ فى كمية عمله. فمن بين الكتابات النقدية الثمانى التى تؤلف إنتاجه الأصيل أثناء هذه الفترة، نجد ثلاثا منها مراجعات، واثنين كانا فى الأصل محاضرات عامة، وواحدا على شكل مقالة طويلة. والعمل السابع مجموعة مقالات هو «وظيفة النقد». ويشتمل هذا المجلد على ثلاث من المواد السبع التى

أنتجها فى الفترة ١٩٥٠ـ ١٩٥٩ وهى على وجه التحديد : «مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب» «قراءة الشعر السمعية» «الأدب الإنجليزى فى القرن السادس عشر». وهذه الثلاثة الأخيرة إعادة طبع لمادة سبق نشرها فى مجلة «هدسون رفيو»، وطابع هذه الأعمال السبعة عموما ـ باستثناء المراجعات ـ نظرى بقوة. أضف إلى ذلك أنه من وجهة نظر نظرية ونترز فى الشعر ونظريته فى النقد، تحافظ هذه الكتابات كلها باتساق على أصول ونترز ومناهجه التى التزم بها منذ بدايات حياته النقدية فى العشرينيات. والاستثناء الوحيد من هذا هو "قراءة الشعر السمعية" حيث رقعة منظور ونترز النقدى تكتسب بُعدا إضافيا.

ص ٢٤٧ـ ٢٤٨

أساليب شعرية قديمة وجديدة

ألقى ونترز «أساليب شعرية قديمة وجديدة» لأول مرة على شكل محاضرة عامة فى المهرجان الشعرى لجامعة جونز هوبكنز فى بلتيمور فى نوفمبر ١٩٥٨ إلى جانب ثلاثة محاضرات إضافية ألقيت فى ذلك المهرجان («أساليب شعرية قديمة وجديدة» فى كتاب دون كاميرون آلن (محررا) أربعة شعراء يتحدثون عن الشعر، بلتيمور ١٩٥٩، ص ٤٤ ـ ٧٥). و «أساليب شعرية قديمة وجديدة» من حيث مادتها تكرار لعديد من اهتمامات ونترز وأمثلته المميزة. إن اهتمامه الشكلى هنا ينصب على القصيدة القصيرة، وهو ما هيمن على مقالته المسماة «مشكلات تواجه الناقد الحديث للأدب». إن بؤر اهتمامه هى شعراء القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر، خاصة شكسبير ودن وبن جونسون من ناحية، وشعراء القرن العشرين، خاصة ولاس ستفنز، من ناحية أخرى. إن «الأسلوب الشعرى القديم» الذى يتحدث عنه هو قسمة الشعراء الإنجليز فى عصر النهضة إلى عاطلين من الزخرفة ومزخرفين و «الأسلوب الشعرى الجديد» هو الأسلوب «الارتباطى المتحكم فيه» الذى يجده ونترز فى قصيدة ولاس ستفنز «صباح الأحد». إن هذه الاهتمامات والأمثلة تتردد عبر كل نقد ونترز منذ بداياته، كما تتردد فكرته الدائبة عن العقلانية الكامنة فى القصيدة القصيرة حين تكتب فى أحسن أحوالها. ومقالة «أساليب شعرية قديمة وجديدة» تدرس هذه الموضوعات المتعددة على شكل تقسيم إلى أربع نقاط.

ص ٢٧٠

(٦)

إعادة التوكيد ١٩٦٠ . ١٩٦٨

تبدأ الفترة الختامية من حياة ونترز النقدية بنشره فى ١٩٦٠ مقالته النقدية عن وليم بتلر بيتس : كانت هذه هى المقالة الأولى فى سلسلة أعمال منشورة قُدر لها أن تلخص اهتمامه المتزايد بـ «القصيدة القصيرة» وبلغت ذروتها بنشر كتابه المسمى «صور الاكتشاف» فى ١٩٦٧، قبل وفاته بفترة قصيرة. وأثناء هذه الفترة الختامية من حياته النقدية قوية التأثير نظم ونترز فى شكل نهائى واضح البؤرة ما ربما كان همه الغلاب منذ نشر مقالته الطويلة عن «القصيدة الغنائية فى القرن السادس عشر فى إنجلترا» فى ١٩٣٩ . وحتى إذ انتهى من تنظيم تصوره الجمالى لـ «القصيدة القصيرة» استمر فى إعلان تمسكه بالتحكم . من طريق الذكاء العقلانى . فى كل من الخبرة الواعية والشكل الشعرى.

[ص ٢٧٦]

شعر ج. ف. كننجام

هذه المقالة تقرير معقد يعنى لا بإنجاز كننجام شاعرا فحسب، وإنما أيضا بتاريخه وميله الفلسفى وحياته المهنية واتفاقاته واختلافاته الأيديولوجية والجمالية مع ونترز.

ص ٢٨٣

شعر تشارلز تشرشل

بعد صورة تخطيطية سيرية وجيزة لتشرشل (١٧٣١- ١٧٦٤) . وقبل النظر نقديا فى قصائد تشرشل . يقدم ونترز ملخصا لنمو القصيدة القصيرة فى اللغة الإنجليزية، وهو هم نقدى بالغ المركزية لونترز طوال حياته. والقصيدة القصيرة بالإضافة إلى ذلك هى ذلك الجنس الذى وجه إليه قسما كبيرا من نشاطه النقدى ويعتمد عليه قسم كبير من نظريته فى الامتياز الأدبى. وهو يبدأ بملاحظة بنائها العقلانى المنطقى فى القرن السادس عشر، ويفرق بين «خطين أسلوبيين رئيسيين: المزخرف (كما عند سيدنى) والعاطل من الزخرفة (كما فى أغلب شعر وايات ورالى). وهو يتتبع الأسلوب العاطل من الزخرفة إلى أعلى مستوياته عند فولك جريفل وبن جونسون وجورج هربرت (قصيدة «آثار

الكنيسة). ثم يرسم معالم «تدهور» موروث الأسلوب العاطل من الزخرفة خلال شعر القرن السابع عشر، سواء كان شعر التقوى (ج. هربرت، كراشو، فون، مارفل، تريران) أو شعرا دنيويا (أ. هربرت، إيتون، سدلى، روشستر). وهو يشعر بأنه «ليكون من التعميمات الصحيحة على نحو مقبول أن يقال إن الأسلوب المزخرف هو أسلوب البلاط فى القرن السادس عشر، وغدا الأسلوب العاطل من الزخرفة هو أسلوب البلاط فى القرن السابع عشر».

ص ٢٨٦. ٢٨٧

شعر ت. سترج مور

شاق ت. سترج مور وتقنيته الشعرية ونترز منذ مرحلة باكرة فى حياته النقدية. ففى ١٩٣٢ (قبل وفاة مور بأحد عشر عاما) لاحظت مراجعة ونترز النقدية النافذة لشعر مور قدرته على تجنب ألوان السرف الوجدانية للشعر الرومانتيكى وتكييف «الدافع مع الوجدان» فى أشعاره («ت. سترج مور»، مجلة هاوند آند هورن(٦) ١٩٣٣، ص ٥٣٤ - ٥٤٥). وبعد ذلك بثلاثين عاما . فى ١٩٦٦. نشر ونترز تقويما نقديا نهائيا لعمل مور الشاعر (نشرت هذه المقالة (١٩٦٦) فى مجلة «ذا سذرن رفيو» السنة الثانية، العدد ٤، شتاء ١٩٦٦، ص ١. ١٦. وأعيد نشرها فى كتاب: صور الاكتشاف فى ١٩٦٧، ص ٢٣٤-٢٤٩) مع التفات خاص إلى قصائده القصار. وفى تناوله لمور يفصح ونترز عن وعيه بأن مور تأثر بالبارناسيين والرمزيين الفرنسيين وإلى حد ضئيل بسونبرن وشعراء القرن التاسع عشر الإنجليز _ خاصة شعراء التسعينيات [تسعينيات القرن التاسع عشر]. ولكن عمله «إلى حد كبير وعلى نحو أقرب إلى الأهمية رد فعل ضد هذه المؤثرات» (صور الاكتشاف، ص ٢٣٥).

ص ٢٩٨. ٢٩٩

صور الاكتشاف

فى ١٩٦٧، وقبل وفاته بأمد وجيز، نشر أيفور ونترز مجلده الأخير من المقالات النقدية: صور الاكتشاف. إنه مجلد من نوع خاص من عدة نواح. فأولا هو الصياغة النهائية لنظرية النقد التى ظل ونترز ينميها ويؤكدها حوالى أربعين سنة. وثانيا، فهو مستودع لاستكشافاته وأحكامه على القصيدة القصيرة منذ فترة عصر النهضة الإنجليزى حتى وقتنا الحاضر. وثالثا فهو وصية، كتبها مفكر أدبى

أصيل، بعناصر الجمال والقوة الشعريين كما اكتشفها بعد آن كرس حياته لدراسة الشعر. إنه كتاب يطبق اهتمامات تاريخية ونقدية على الشعر ـ على القصيدة القصيرة فى المحل الأول ـ وعلى المتضمنات المعرفية لنمو الشعر ما بين القرنين السادس عشر والعشرين. ولأنه معنىّ أساسا بالقصيدة القصيرة فإن بؤرته حادة من البداية إلى النهاية فى تركيزها على ذلك الشكل بعينه.

ص ٢٠٢- ٢٠٣

خاتمة : مركب نقد أيفور ونترز

إن تاريخ حياة ونترز النقدية يجعل من الواضح أن نقده يقوم على نسق نظرى منظم. فهو يرى فى كل من شعر ونقد القرنين الماضيين [الثامن عشر والتاسع عشر] خلطا نابعا من «عقائد معادية للعقلانية» ويرمى إلى أن يعارض ذلك الخلط بتصنيف مرتب لمعنى الشعر ومعنى النقد. إن المصدر النهائى لنقده فلسفة محددة مقررة يتمسك بها منذ بدايات حياته النقدية. وأول ملخص لهذه الفلسفة نجده فى مقالته المسماة "ملاحظات حول النقد المعاصر" وهو تقرير من أربع صفحات فى مجلة منسوخة، خالية من الادعاء هى "جاويروسكوب" نشرت فى بالو ألتو فى نوفمبر ١٩٢٩.

[ص ٣٨٠]

وهذا الدور الروحى الجاد الذى يتصوره ونترز للشاعر يتخلل تحليله للشعر وحكمه عليه، ويفسر كثيرا من اهتماماته النقدية فضلا عن تقويماته. إن هجماته على الشعراء غير المنظمين أو الذين يكتبون تحت تأثير عقائد اسمية شواهد على اهتمامه بحاجة الشاعر إلى نزاهة روحية. وهو يجد أن هذه النزاهة تُهجر كلما استسلم الشعراء للآلية لأنهم حين يفعلون ذلك يتخلون عن واجبهم فى أن يتحكموا، عقلانيا ومعنويا، فى الخبرة التى يكتبون عنها. وبالمثل يهاجم ونترز باستمرار الشعراء الرومانسيين لارتباطيتهم وانفعاليتهم وهى ملامح تنفى دورهم العقلانى والمعنوى فى المجتمع الإنسانى. ويدين الشعراء التجريبيين المحدثين لرخاوتهم الروحية وانغماسهم فى «الاستجابات شبه الآلية لحافة الوعى» («تأثير المدرسة الرمزية» مجلة هاوند آندهورن (٤) ١٩٣١، ص ٦١٥) وهذا النفور القوى من الشعراء الجبريين واللذيين، وممن يسمحون للانفعالات بأن تتحكم فى فنهم، ناشئ من تصوره لكرامة الشاعر ومسئوليته الروحيتين. وبالمثل فإن إيثاره الشعراء

المنظمين روحيا قوى. إنه يكرر الثناء على شعراء القرن السادس عشر الغنائيين لتحكمهم الروحى ويدينهم عندما يرى دليلا على الافتقار إليه (مثلا فى نظرته إلى شكسبير. إنه عموما يثنى على شكسبير ولكنه يجد دلائل على التفكك الروحى فى سوناتاته، مثلا فى السوناته ٢٩، فيقول : «نحن نجد فى هذه الأبيات قبرة أكثر مما نجد فهما، ونجد عاطفة سهلة أكثر مما نجد قبرة» («أساليب شعرية قديمة وجديدة» أربعة شعراء يتحدثون عن الشعر، ص ٥٧).

وعند ونترز أن دور الشاعر فى المجتمع الإنسانى دور جدى. إنه مسئول عن أن يقدم لذلك المجتمع خبرة فريدة تكشف عن الفاعلية التى يستجيب بها الشاعر ـ بكل اكتمال قدرته الروحية ـ للامعنى الحياة ذاتها. والشاعر بمعنى حقيقى إذن فاعل معنوى. ونوعيته المعنوية تتضح من الطريقة التى يفهم بها الخبرة الحياتية التى يدركها والطريقة التى يقوّم بها تلك الخبرة فى قصيدته .

ص ٣٨٤ ـ ٣٨٥

نظرية الشكل

إن نظرية ونترز فى الشكل الشعرى متصلة اتصالا مباشرا باعتقاده الجمالى أن الشاعر فاعل معنوى. إن الشكل الذى يعبر عن إدراك الشاعر للخبرة الخام هو فى حد ذاته خبرة فريدة وليس محاكاة. إنه خبرة فريدة جعل فيها ذهن حى كل تفصيل تعليقا على كل تفصيل آخر فى القصيدة المكتملة. فالقصيدة تعبير شكلى عن رد فعل إنسانى إزاء الخبرة، وهى توجد بوصفها كذلك.

ص ٣٨٥

والوسيلة التى يتجسد بها البناء العقلانى ـ الوجدانى للشكل الشعرى هى اللغة ففى القصيدة المعطاة يكون تفاعل اللغة والفكر والشعور مستمرا. وفهم الشكل يتطلب وعيا دقيقا بطابع الكلمات.

ص ٢٨٦

ومما يتصل اتصالا وثيقا بعلاقة المعنى ـ الشعور فى الكلمات فى نظرية الشكل عند ونترز تصوره للبحر كمكون للشكل الأساس للشعر. إنه يعتبر النظم أرهف تقنيات التعبير، ومن هنا كان تحليله العروضى المقتدر مصدرا أساسيا للمعرفة فى صدد الشكل الشعرى، ومكونا بالغ الأهمية لنظريته فى الشعر. ومن

المحقق إنه يمكن القول إنه الوجه الوحيد من نظريته الذى يحظى بإعجاب الجميع. أضف إلى ذلك أنه ذو أهمية حيوية لونترز منذ أولى سنوات تنظيره النقدى.

وكما سبق أن أوضحنا، ينظر ونترز إلى الشكل على أنه «وحدة». ومن هنا كانت نظريته فى الشكل شاملة. ولأجل العرض يميز وحدة معنى الشكل الشعرى فيقسمها إلى أوجه «المادة» - أى تقرير الخبرة الإنسانية - و «البناء» أى التقنية التى يعبر بها عن المادة فى كلمات. وفى كتاب «البدائية والانحطاط» يقسم «البناء» تقسيما فرعيا إلى أوجهه العروضية وغير العروضية.

ص ٣٨٨

وفى ضوء تاريخ النظم ينظر ونترز إلى المكون العروضى للشكل الشعرى على أنه أداة رئيسية لتحقيق البناء الشعرى. وعنده أن النظم هو فى حد ذاته الملمح النهائى المميز للشعر. إن البناء العروضى - بسبب شدة علاقته بالعملية الكلية لنظم الشعر - هو على أول نحو منبع قوة وقيمة النظم الشعرى. وعلى حين أن النظم المثالى آليا يؤدى إلى شعر لا حياة به فإن النظم المقتدر هو منبع الكمال فى نظم الشعر. إنه الوسيط الذى تتحقق به على أشد الأنحاء المقدرة التوصيلية للكلمات، وتتحقق «دقة النية» لدى الشاعر (دفاعا عن العقل، ص ١٤٨).

ص ٣٨٩

وعند ونترز أن شكل القصيدة يمثل بناء أيديولوجيا وانفعاليا ولفظيا يحقق، فى نطاق طبيعته الخاصة، إدراك الشاعر للحياة. إن عقل الشاعر ووجدانه ينخرطان كليةً فى بناء القصيدة المكتملة. ولما كانت القصيدة نتاجا ليس فقط لاستجابة الشاعر الفردية وإنما أيضا لفن الشعر ذاته فإن الشكل المتحقق للقصيدة المفردة ذو صلة بالأشكال المتحققة للقصائد التى سبقتها. إن الأشكال الشعرية التقليدية ترسى معياراً "تُحَل، إذ تقاس به، الأشكالِ الحديثة الفردية محلها من الفهم والحكم. ففقط بالتقطيع العروضى المثابر للنظم التقليدى والحديث يمكن فهم الإمكانات الإيقاعية للشكل الشعرى والحكم عليها. وأكثر الأشكال معنى فى الشعر الإنجليزى هو ذلك الذى يجسد البناء الفلسفى والمنطقى والبلاغى والعروضى التقليدى. والنسق الحديث لشكل النظم يجنح إلى تحطيم هذه الأبنية الأربعة كلها. وبإنزاله مرتبة أو محوه الكوابح المعقولة فى

تصور الشكل الشعرى هجر الشكل الشعرى الحديث بناءه الفلسفى. وبتقنيات الارتباطية وحافة الوعى هجر بناءه المنطقى. وباصطناعه على نطاق واسع الشعر الحر شجع على تفكك البناء العروضى.

ص ٣٩١

نظرية النقد

إن ونترز فى نسقه النظرى العام، كما سبق أن أوضحنا، ملتزم بفلسفة تنبع منها نظرياته الجمالية والشعرية. ونظريته النقدية لها نفس المصدر النهائى. بمعنى أنها مشتقة من نسخة معدلة من الفلسفة الباقية فى موروث أرسطو والأكوينى. إن موقفه الفلسفى هو موقف «الواقعية المعتدلة». ونظريته الجمالية نسخة معدلة من التصور التوماوى للفن، مع تعديل رئيس مؤداه نسبة الفن إلى المرتبة التعقلية. ونظريته فى الشعر تنظر إلى الشاعر على أنه فاعل مسئول معنويا يعبر، بشكل قصيدته، عن تقرير بالكلمات هو مسئول عنه معنويا. مسئولية لا عن البناء «الفلسفى» فحسب، وإنما أيضا عن الأبنية "المنطقية" و«اللفظية».

ص ٣٩٢

وعند الناقد أن للتقنية قوانين تضيئ مناهج الشعر وعلاقاته، مناهج وعلاقات متداخلة ومستخفية فى آن واحد، على الناقد أن يكدح لكى يكتشفها وينظمها. والنظرية التى يبينها قد صُممت بحيث تحافظ على عزة الأدب ونزاهته. وفى الوقت ذاته ترسى قدرتها الخاصة على اختراق الدلالة الشكلية للخبرة الأدبية. وإلى حد ما، فقد كان كل النقاد العظام أصحاب المذهب الإنسانى يرمون إلى جعل التعبير الأدبى من الأوجه الهامة لتشكيل الخلق. وعموما حافظوا على سيادة العقل فى نظرياتهم النقدية، واعترفوا بالمتضمنات المعنوية للمعانى والقيم الأدبية. والملمح الفريد فى نظرية ونترز هو الحذق الذى يسبر به العلاقة المتداخلة بين الشكل الأدبى والأخلاق. ومعرفة هذه العلاقة المتداخلة ليست خلاصة لحسن الإدراك المشترك، ولا للحكمة القائمة على الاستجابة الأدبية، خلاقة كانت أو نقدية. وإنما هى بالأحرى تتجسد فى الوسائل المتعددة للشكل الأدبى ذاته.

إن بؤرة ونترز النقدية تنصب على الشكل الأدبى ذاته، واهتمامه موجه إلى الطريقة التى يحقق بها الشكل تعبيرا عن إدراك إنسانى سليم للخبرة. فعند

الشاعر أن نوعية إنجازه تكمن فى نوعية بناء القصيدة. وعند الناقد أن نوعية إنجازه تكمن فى الكمال الذى يتمكن به من القصيدة بأكملها. على النظرية النقدية أن تكون شاملة بدرجة كافية ومفصلة بدرجة كافية لكى تلاقى إمكانات الشكل الشعرى كما يمكن رؤيتها فى الشكل، شكل يجسد - فى جوهره ذاته - أبنية فلسفية ومنطقية ونفسية وعروضية حين نتناولها معا تؤلف التقنية الكاملة للقصيدة. وهذا البناء الكامل هو الذى تستعد نظرية ونترز النقدية لتمحيصه.

وعلى ذلك فإن نظريته النقدية أدبية أساسا. إن اعتبارات جمالية، لا أخلاقية، توجهها. والخلاصة أن أخلاقياته النقدية مشتقة من الشكل الفنى، لا من تطبيق نسق أخلاقى تأملى. وهكذا فإن نظريته النقدية تكتشف القيمة الفنية من شواهد يوفرها تحليل الشكل الأدبى المبنى.

ص ٢٩٣ - ٢٩٤

وعلى الرغم من أن ونترز كان معجبا ببابت - خاصة للجهد الذى بذله من أجل إدخال النقد إلى الجامعات، فقد تعين عليه أن يرفض الافتقار الأساسى إلى الحساسية الأدبية لأخلاقية بابت.

والتصور «المعنوى» فى نظرية ونترز النقدية هو أن الشعر يقينا منبع قوى للنظام المعنوى. ولكنه ليس وسيلة للفرار من مسئولية الفرد عن التنمية المعنوية. إنه - حين يُعرف الوعى الكامل لقابليته البنائية للتطبيق - وسيلة لتوسيع الوعى بالخبرة. وإثراء الخبرة الذى يقدمه الشعر يحسّن من حكمة الإنسان.

ص ٢٩٥

وونترز، بوصفه ناقدا ملتزما بواقعية الأكوينى المعتدلة، واع تمام الوعى بصعوبة بلوغ وضع من اليقين المعقول، فى فعل الحياة وفى فعل التقويم النقدى على السواء. ومع ذلك فإنه بالنظر إلى اقتناعه بأن مثل هذا اليقين المعقول هو الالتزام الطبيعى للإنسان والنقاد، يتعين عليه أن يصدر حكمه، على قدر معرفته وقدرته. إن الحكم النقدى فعل فريد. ورغم أن كل الأحكام يجب بالضرورة أن تحكمها أصول عامة فإن كل حكم بعينه فريد. إنه ينشأ من علاقة فردية بين شخص فريد وحدث فريد. وهذا الحكم، على حين أنه يهدف إلى بلوغ يقين معقول، يعوقه بعض الشئ عن بلوغ هدفه الخاصةُ الفريدة للحدث الذى يعالجه.

وهو على وجه التحديد القصيدة. وعلى هذا فإن علّة افتقار الحكم النهائى إلى الدقة كامنة فى العلاقة النقدية بين الشاعر والناقد.

ص ٢٩٧

وفى ممارسته للنقد كشف أيفور ونترز عن صدق التزامه بالإجراء الذى رسم معالمه لكى يجعل حكم الناقد سليما. إن القيمة العملية للبنية الأساسية لهذه الدراسة هى أنها تكشف عن تنوع الطرق التى تحكم بها ونترز فى توكيد مراحل معينة من هذه العملية فى مقالات نقدية مفردة. وفى كل مقالاته عن كتاب أفراد عُنّى لا بقيمه الخاصة فحسب، وإنما بقيم الكُتاب أيضا. ولما كانت حساسية ونترز الخاصة تحكمها فلسفة فضلا عن نظرية أدبية فإنه مثابر فى تطبيقه على أحكامه على الأعمال الأدبية معايير تقرر قيمتها الأدبية من حيث متضمناتها الأدبية والفلسفية على السواء. إن قسما كبيرا من اهتمامه النقدى موجه إلى كتاب ما بعد الحركة الرومانتيكية ولأن فلسفته ونظريته الأدبية الخاصتين معارضتان لفلسفة الرومانتيكيين ونظريتهم فإن حكمه على الرومانتيكية معاد. وبالنظر إلى تصوره لدور العقل فى الحياة والأدب كان ضروريا أن ينتهى إلى هذا الحكم، ولما كانت نظريته فى الشكل الأدبى تقليدية بقوة، وذلك مرة أخرى بسبب نظام العقل المتجلى فى الأشكال التقليدية، فإن حكمه النقدى على المجربين المحدثين بين كتاب الأدب التخيلى حكم معاد. ولكنه فى كل الحالات يفسر الأدب على أسس أدبية، ويحكم عليه على أسس أدبية. وإذا كان فى حالات كحالات ملفل أو هوبكنز أو فروست يظن أن المتضمنات الفلسفية للشكل الأدبى اعتبار بالغ الحيوية فى التقويم النهائى فإنه لا يتوانى فى الحكم عليها على هذه الأسس. ولكن مصدر حكمه النهائى هو العمل لا الرجل، شكل الوحدة الكلى للعمل لا مضمونه التصورى.

وبسبب عقائده الفلسفية والتزاماته الشكلية النزعة كان ونترز قويا فى مناهضته للشعراء والأصول والمنهج التى تنزل من قدر الذهن فى الكتابة الخلاقة أو النقدية. والأكثر من ذلك أنه بسبب اهتمامه الجاد على نحو حاد بالطابع الفنى للأدب، قد كان بالمثل قويا فى مناهضته النقاد الذين يختزلون طابعه الشكلى باعتبارات شذرية لاستجابات سيرية أو تاريخية أو فلسفية أو فقه لغوية أو جنس - أدبية أو انطباعية. وعلى حين يقر عن طيب خاطر بدين النقد للدرس الأدبى، فإنه يشعر بأن دراسة الأدب قد تحسنت تحسنا عظيما فى الجيل الحالى

من جراء إدخال تصور أدق وأكمل للقيمة الفنية للأدب. وعند ونترز أن تدريس فن الأدب، فى الجامعات بصورة خاصة، قد تقدم بدرجة ملحوظة بسبب المساهمة «الثورية» لمعلمين ذوى منزع وقدرة نقديتين، «حفنة من الرجال» يفخر بأن يدرج نفسه فى زمرتهم.

ومن حيث المنظور والمنزع والمنهج فإن أيفور ونترز ناقد معقد. إنه، كما يكشف مدى عمله وطابعه، متفان فى جهد جاد لمعرفة الأدب بأكمل صورة ممكنة، والحكم عليه بأصدق صورة ممكنة، فى وعى كامل بقيمته الفنية. إن مدى اهتماماته الأدبية واسع، وقوة معتقداته الأدبية حادة. وقد شُهد له عموما فى أمريكا بأنه فى طليعة أعضاء مجموعة «النقاد الجدد». ومع ذلك فإن طابع نظريته وممارسته النقديتين فردى بدرجة عالية. وقد حافظ بحرص على موقفه النقدى الفردى من خلال دفاع دقيق عن أصوله، ورفض ليس بالنادر لأصول سائر أعضاء مجموعة «النقاد الجدد». وربما كانت أنجح محاولة لعزل ونترز ناقدا قد قام بها كاتب مراجعات فى مجلة «نيو ستتسمان» عندما نُشرت مجموعة مقالات ونترز «دفاعا عن العقل» فى إنجلترا فى ١٩٦٠. إن كاتب المراجعة يحدد نوعين من النقاد: «المحترف» و «الهاوى».

ص ٣٩٨-٣٩٩

«وفى إنجلترا فإن أبرز ناقد محترف هو ف. ر. ليفيس، وفى أمريكا أيفور ونترز» (أ. الفارز، «الناقد المحترف» نيو ستتسمان LX ١٩٦٠ ص ٤٣٨).

إن مثل هذه الهوية الواضحة والتى فى صالح ونترز لم تقدم له كثيرا.

وإلى حد ما قد ساعد ونترز ذاته على جلب عدم الشهرة أو عدم التأييد اللذين يُنظر بهما أحيانا إلى أصوله النقدية. فحين سمى نفسه ناقدا «أخلاقيا» (مع إقراره بضعف مصطلح «أخلاقى») شجع النظرة الذاهبة إلى أنه ببساطة نسخة حديثة من الناقد التعليمى. وبالمثل فإنه إذ اصطنع موقفا «إطلاقيا» (بينما يقرر مباشرة أنه فعل ذلك لكى يتجنب الجبرية والنسبية) جلب على نفسه معارضة أولئك الذين كانت منظوراتهم النقدية، على العكس من منظوراته، أضيق مدى. أضف إلى ذلك أن ميله إلى الإحلال المقارن فى مراتب، لا للشعراء فحسب وإنما أيضا للمناهج والأجناس الأدبية والحركات فى الأدب، قد أثار أحيانا استجابات تتسم بالضغينة بين من تختلف تقويماتهم عن تقويماته. ومن الأسباب

الأخرى لإساءة فهم عمله هجماته الدائبة على التقنيات والشخصيات الأدبية «الحديثة». بينما يقوم بدفاع قوى عن المناهج «التقليدية». ومع ذلك فإن رسالة نقده مرتبطة على نحو متسق بمجموعة من القيم تظل ثابتة من حيث الجوهر طوال حياته وهى حقيقة تتضح من دراسة البنية الكاملة لكتاباته النقدية. وهذه المجموعة من القيم - إنسانية وجمالية وفريدة فى طابعها - هى ما يؤلف «مركب نقد أيفور ونترز».

ص ٣٩٩ - ٤٠٠

أعمال ذكرتها ذات صلة بنقد ونترز

- ألفارز (أ) «الناقد المحترف» نيو ستتسمان LX (١٩٦٠) ص ٤٣٨.
- بلاكمر (رتشارد ب) «ناقد ومطلقه» نيو ريبليك XCI (١٩٣٧) ص ٢٨٤-٢٨٥.
- بروكس (كليانث) «تشريح اللامعنى» كنيون رفيو ٦ (١٩٤٤) ص ٢٨٢-٢٨٨.
- بكلى (فنسنت) الشعر والأخلاق ، لندن ١٩٥٩.
- كولنز (سيوارد) النقد فى أمريكا، ذا بوكمان LXXII (١٩٣٠) ص ٢٠٩- ٢٢٨.
- كننجام (ج. ف) ويل أو عجب، دنفر ١٩٥١.
- دونالد هيو (تشارلز) «النقد والفلسفة»، ثوت ٢٦ (١٩٥١- ١٩٥٢) ص ٥٠١ - ٥١١.
- فورستر (نورمان) (محررا) المذهب الإنسانى وأمريكا : مقالات حول نظرة الحضارة الحديثة، نيويورك ١٩٣٠.
- فورستر (رتشارد) الرومانتيكيون الجدد، بلومنجتون ١٩٦٢.
- فراى (نورثروب) Ministry of Angels ، هدسون رفيو ٦ (١٩٥٣) ص٤٤٢- ٤٤٩.
- جراتان (C. هارتلى) (محررا) نقد المذهب الإنسانى، نيويورك ١٩٣٨.
- هايمان (ستانلى إ.) الرؤيا المجنحة، نيويورك ١٩٤٨.
- جونسون (صمويل) «تصدير لشكسبير» فى جيمز هارى سميث وإد. وينفيلد باركس (محررين) النقاد العظماء ، الطبعة الثانية، نيويورك ١٩٣٩، ص ٤٤٣ -٤٦٠.

- جوردان (أ) مقالات فى النقد، شيكاغو ١٩٥٢،

- نقاد كينيون ، جيرارد مانلى هوبكنز، نورفولك، كون ١٩٤٥،

- لفين (هارى) سياقات النقد، كمبردج، ماس ١٩٥٨،

- ملر (هـ.ج) العلم والنقد، نيو هيفن ١٩٤٣.

- أوكونور (وليم فان) عصر من النقد ١٩٠٠-١٩٥٠، شيكاغو ١٩٥٢،

- بيترز (و.ا.م) (جمعية يسوع) جيرارد مانلى هوبكنز: مقالة نقدية نحو فهم شعره، لندن ١٩٤٨.

- بيك (جون) جيرارد مانلى هوبكنز قسا وشاعرا، نيويورك ١٩٤٢.

- برتشارد (جون بول) النقد فى أمريكا، نورمان، أوكلاهوما ١٩٥٦.

- رانسوم (جون كرو) النقد الجديد، نورفولك، كون ١٩٤١،

- رجلز (إلينور) جيرارد مانلى هوبكنز، نيويورك ١٩٤٤.

- سكور (مارك)، جوزفين مايلز، جوردون ماكنزى (محررين). النقد : أسس الحكم الأدبى الحديث، نيويورك ١٩٤٨.

- ستولمان (ر. و) (محررا) نقدات ومقالات فى النقد ١٩٢٠-١٩٤٨، نيويورك ١٩٥٩.

- ستوفال (فلويد) (محررا) نمو النقد الأدبى الأمريكى، تشابل هيل، نورث كارولاينا ١٩٥٥.

- ستوفال (فلويد) ولت وتمان: مختارات ممثلة مع مقدمة وببليوجرافيا وهوامش، نيويورك ١٩٣٤.

- ستون (ولتر) النقد الأدبى الحديث، إنجلود كليفس، ن.ج ١٩٦٣.

- أنجر (ليونارد) (محررا) ت.س.إليوت : نقد مختار، نيويورك ١٩٤٨.

- أنتركر (جون) مرشد القارئ إلى وليم بتلر ييتس، نيويورك ١٩٥٠.

- ويليك (رينيه) مفهومات النقد، نيوهيفن، لندن ١٩٦٣.

- ويمزات (و. ك) الأيقونة اللفظية، نيويورك ١٩٦٢.

- **«بينس فى قبضة ونترز»** ، ملحق التايمز الأدبى (لندن) ١٨ فبراير ١٩٦٥، ص ١٢٦.

= **زابل (مورتون داوين)** الرأى الأدبى فى أمريكا، الطبعة الأولى، طبعة منقحة، نيويورك ١٩٣٧، ١٩٥١.

[ص ٤٠١-٤٠٢]

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg



هذا الكتاب

كان الأدب- ومازال- ثمرة تفاعل الكاتب والقارئ والنص والسياق. وهذا الكتاب يؤكد تلك الحقيقة.

وعلى الرغم من أن الكتاب يضم فى مجمله اعمالاً مترجمة. فإنه أيضاً يضم دراسات عن الأدب العربى الحديث.

وينقسم الكتاب إلى قسمين : احدهما أصيل ، والأخر مترجم.

أما القسم الأول فيضم دراسات فى الأدب الحديث وهى ثمرة معايشة وتدبر. كما يتناول هذا القسم أعمالاً مترجمة لبعض المشهورين مثل شكسبير. وكذلك يضم أعمالاً لأدباء غير مشهورين مثل فرنون سكانل وجريس بالى وغيرهم .

أما القسم الثانى : فهو عبارة عن مقالات مترجمة نقلها المترجم إلى العربية من الإنجليزية فى فترات مختلفة. ومن هذه المقالات ما يتناول قضايا استاطيقية عامة كمقالة "عن الشعر فى الكلمات" ومنها ما يتناول مشكلات لغوية ونقدية أخرى. وهو ما يفيد القارئ العربى ويجعله على اتصال دائم بالثقافات المختلفة.

المؤلف

الدكتور ماهر شفيق فريد ناقد مرموق وعلم من أعلام الأدب والنقد (العربى والإنجليزى) وهو يكتب القصة القصيرة وله ترجمات رائعة من الإنجليزية وإليها. وقد فاز بجائزة الدولة للتفوق فى الأدب منذ عامين.

ISBN# 9789774203400
6 221149 007642

السعر ٧,٥٠ جنيه

الهيئة المصرية العامة للكتاب